anxa
84-B
1319

DIE SIXTINISCHE KAPELLE

LIBRERIA LOESCHER & Cº
(W. REGENBERG)
ROMA 307 CORSO UMB. I.

DIE SIXTINISCHE KAPELLE

MEINER SCHWESTER

PAUL SCHUBRING

DIE SIXTINISCHE KAPELLE

MIT 138 ABBILDUNGEN

ROM
VERLAG VON FRANK & Co.
(J. FRANK & O. DITTMANN)
1909

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCKSTÖCKE NACH PHOTOGRAPHIEN VON D. ANDERSON, ROM

DRUCK VON G. KREYSING, LEIPZIG

VORWORT

Die große und erschöpfende Publikation, die Ernst Steinmann der sixtinischen Kapelle gewidmet hat, bedeutet einen vorläufigen Abschluß der Forschung auf diesem Gebiet, wenn auch die Deutung der Gedanken Michelangelos immer aufs neue die Köpfe beschäftigen wird. Es schien dem Verlage wünschenswert, die Resultate dieser und verwandter Arbeiten dem größeren Publikum in einer Ausgabe anzubieten, die sowohl zur Vorbereitung wie zur Erinnerung dienen will. Alles Strittige wurde beiseite gelassen; in manchen Fällen bekannte der Verfasser einfach die persönliche Überzeugung. Ganz besonders war er bestrebt, die tiefsinnige Deutung der Decke, die wir Carl Justi verdanken, den Lesern zu vermitteln, soweit der beschränkte Raum es zuließ. Aber auch die Untersuchungen Henry Thodes, Borinskis, Wölfflins, Schmarsows, Knapps, Mackowskys habe ich zu verwerten gesucht.

Paul Schubring.

Die Sixtinische Kapelle.

I. Der Bau.

Der Gast Roms, der aus der großen Anlage und den kaum übersehbaren Raumdimensionen des Petersplatzes und der Peterskirche kommend die königliche Treppe des vatikanischen Palastes heraufsteigt und nun in der päpstlichen Hauskapelle eine letzte Steigerung des bisher Geschauten erwartet, wird von der Schlichtheit und Einfachheit dieses schwach beleuchteten und wenig schimmernden Raumes zunächst enttäuscht sein. Hier fehlen Säulen und Goldbronzen, der Marmor ist sparsam verwandt, und nur der Fußboden zeigt ein reiches materielles Muster bunter Steine. Die Wände tragen nichts als den einfachen Schmuck von Freskenreihen; auch der Rahmen dieser Bilder ist schlicht aufgemalt. Es fehlt die goldene Tonne der kassettierten Wölbung, wie sie das Mittelschiff von St. Peter besitzt; es fehlt ein schweres Tabernakel und eine pompöse Cathedra. Ist dies der Platz, wo der Papst mit den Kardinälen die Mehrzahl der Kirchenfeste jahrhundertelang gefeiert hat, wo noch heute die Wahl des neuen Papstes vollzogen wird? Wie erklärt sich solche Zurückhaltung an einer Stelle, wo man doch am ehesten eine Manifestation der päpstlichen Macht in der Fülle kostbarer Steine, schimmernder Goldlast und riesiger Bogen erwarten darf? In der Tat war es ursprünglich anders gedacht und berechnet. Der Kunstfreund, der für diese Kapelle den originalen Maßstab gewinnen will, möge sich erinnern, daß Petersplatz und Peterskirche in der heutigen Gestalt eine Schöpfung des 16. und 17. Jahrhunderts sind, während die sixtinische Kapelle am Ende des

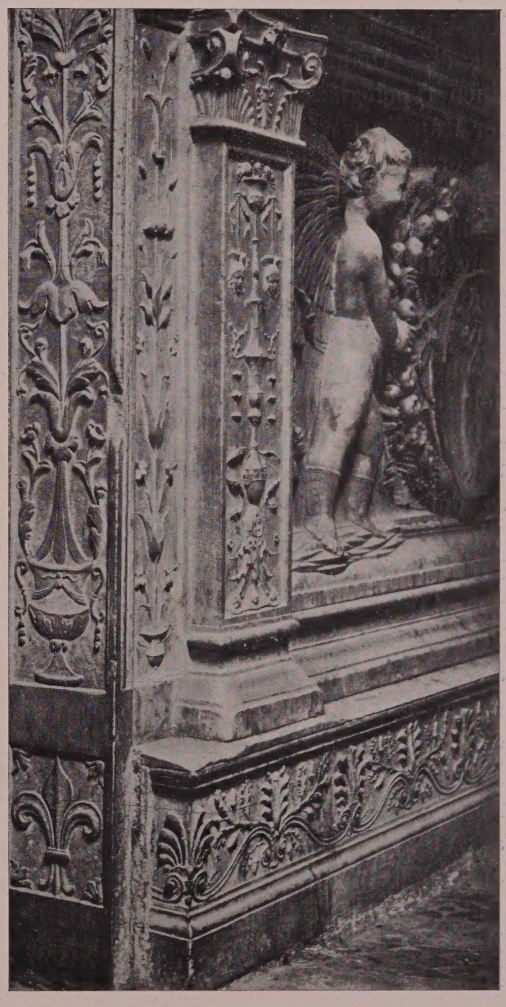
15. Jahrhunderts gebaut wurde. Damals stand noch die alte Basilika Sancti Petri, die von Papst Silvester unter Konstantin d. Gr. an der Nordseite des neronischen Cirkus erbaut war. Dem fünfschiffigen Hauptbau war ein mächtiges Atrium vorgelagert, kleine Oratorien waren angegliedert und das Ganze glich einer heiligen Stadt mit vielen niedrigen Einzelbauten, die sich um die langgestreckte Basilika und den Vorhof gruppierten.

Diese ganze Anlage war im Charakter der frühchristlichen Zeit gehalten, den wir aus anderen römischen Basiliken und aus Ravenna gut kennen. In Rom geben S. Clemente, S. Lorenzo fuori, Sa. Agnese und Sa. Costanza, auch Sa. Maria in Cosmedin, nicht aber S. Paolo fuori uns den Maßstab für diese alte Peters-Anlage. Dieser breit hingestreckten Baugruppe gegenüber wirkte der Bau der sixtinischen Kapelle zunächst schon durch seine turmartige Höhe bedeutend. Mächtige Substruktionen tragen den Unterbau; das Ganze gliedert sich in drei Stockwerke, von denen die Kapelle zwei einnimmt. Eine Zinnenbastion gab ursprünglich dem Bau den Charakter einer Festung. Auch die Größe des Innenraumes muß damals Eindruck gemacht haben, zumal die Cancellata, die das Presbyterium vom Laienraum trennt, viel weiter nach der Altarwand zu gesetzt war, so daß sie an das erste Drittel der Sängertribüne im rechten Winkel stieß — zwei Drittel der Cantoria gehörten noch zum Laienraum. Erst bei dieser Anlage wird auch das Muster des Fußbodens verständlich; der vordere Eingangsraum weitet sich, und das edle große Muster der Kreise des Opus alexandrinum wogt feierlich zur weiß-goldenen Balustrade, auf der einst sieben Kandelaber flammten.

Aber das ist nicht der einzige Eingriff, den die ursprüngliche Anlage erlebt hat. Unsere Abbildung S. 48 zeigt den Zustand der Kapelle vor 1508, bevor Michelangelos Arbeit einsetzt. Hier zieht sich über den mit gemalten Teppichen einfach dekorierten Unterbau wie ein breites Band gleichmäßig um alle vier Wände die Freskenreihe der Quattrocento-Künstler; auch die Altarwand und die Eingangswand hatte je zwei Bilder dieser Reihe. Ferner waren an der Altarwand zwei Fenster, neben denen ebenso wie an den übrigen Wänden heilige Einzelfiguren in Nischen standen. Das Ostlicht dieser Fenster gab den Längswänden mehr Licht, die heute auch an hellen Sommertagen mit der bleichen Belichtung zu kämpfen haben. Auf diese Weise bot der alte Raum eine unendlich ruhige Einheit des Dekors und der Geschlossenheit. Über dem kräftig edlen Muster des Fußbodens, dessen geometrisches Ornament in edlem Gleichmaß bis zur Schranke wallte und hier sich teppichartig verbreitete, stand der einfach gemusterte Unterbau, der auch an Festtagen, wenn die in den Niederlanden gewebten Arazzi ihn schmückten, den Charakter des stillen Sockels nicht verlor. Das nun folgende Freskenband der Quattrocentisten umzog und band diese Kapelle in ähnlicher Weise, wie als Außenband der pergamenische Fries den Zeusaltar umspannt. Will das Hochrelief dieses massiven Quaderbaues die Steinmasse zusammenhalten wie der Reifen das Faß, so bindet das bescheidenere Freskenband ähnlich die inneren Mauern dieser Kapelle und sichert durch Ruhe und Gleichmaß der Anordnung eine feierliche Ordnung, die zu dem bewegten Bilde der lebendigen Funktionen der Priester am Altar Halt und Stille fügt. Ebenso gesetzmäßig und rhythmisch setzte dann die Reihe der 16 Fenster

auf, deren Hochformat von den Nischenfiguren zur Seite wie im Echo aufgenommen wird. Auch hier möchte man an den Rhythmus der Säulen des Pergamonaltars denken, die über dem Fries standen. Der Gegensatz des breit umlaufenden eng gewirkten Freskenbandes zu der luftigen Gatterkomposition der Oberreihe gibt ein lebendiges Muster. Der Wechsel von Breite und Höhe, Lagerndem und Stehendem beruhigte sich dann früher in der ruhigen dunkelblauen goldgestirnten Wölbung der Decke, die einer Zeltbahn vergleichbar mit straffer Schwellung, an zwölf Nägeln befestigt, luftig und doch pompös in ihrem ruhigen Muster sich blähte und zu dem straffen Mosaik-Fußboden den Gegensatz bildete.

Denkt man sich so in die alte Kapelle zurück, wie sie von 1483—1508 gestanden hat, so erlebt man einen der harmonischsten und einheitlichsten Räume, welche die Frührenaissance geschaffen hat. Alles war für einander berechnet, jede Einzelleistung eingeordnet in den Hauptplan; Willkür und Unordnung blieben fern. Der hier Betende muß bald Ruhe und Stille in seine Seele bekommen haben; denn alles schloß seine flatternden Gedanken gütig ein, und wob die höhere Welt stiller Gesetze um ihn. Es war eine meisterhafte Schöpfung der Raumkunst; und so hoch wir Michelangelos Fresken werten, die erste Empfindung gehört dem Bedauern, daß sowohl die Decke wie die Altarwand an ihn nur auf Kosten des Ganzen ausgeliefert werden konnte. Schon daß wir das ruhige blaugestirnte Gewölbe nicht mehr haben, ist ein Verlust; denn unter dem Glitzern dieser Sterne müssen die alt- und neutestamentlichen Fresken viel ruhiger und bedeutender gewirkt haben. Viel schlimmer aber war der Eingriff an der Altarwand, wo Michelangelo zwei Fenster zumauern ließ, zwei Fresken und auch seine eigenen Lünetten herabschlagen ließ, das Roverewappen entfernte, den Teppichsockel mißachtete, um mit dem Heißhunger des Unersättlichen unbegrenzten Raum zu gewinnen. Sein Gericht paßt an die Riesenwände des Camposanto in Pisa; hier in der Sistina zerstört es die Einheitlichkeit, hier sperrt es das Licht ab und überfällt den Besucher, der sich eben auf den Peruginostil einstellen will, mit dem Begriff der Maßlosigkeit. Ob das Opfer sich gelohnt hat? Das ist die Frage,



die man sich in diesem Raume immer wieder stellt. Jedenfalls muß der Besucher, der hier seinen Michelangelo bewundern will, auch wissen, welcher Preis dafür bezahlt wurde; und er wird gut tun, zuerst sich mit dem Unterbau zu beschäftigen und die charaktervolle Schönheit der typologischen Bilder zu erfassen, bevor er in die wogenden Freskenschatten der Decke und der Altarwand sich verliert.

II. Die Quattrocentofresken.

A. Disposition.

Papst Sixtus IV., der Erbauer der Kapelle (1471—84) hat bald nach seiner Erwählung zum Papst den Architekten Giovanni de'Dolci mit dem Bau dieser Hauskapelle betraut; schon 1477 wird die neue Architektur gerühmt. An die malerische Ausschmückung konnte man allerdings erst 1481 gehen. Am 27. Oktober dieses Jahres schloß der aus Florenz gebürtige Baumeister mit einigen Hauptmeistern seiner Heimat, mit Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli und Domenico Ghirlandaio, außerdem mit dem Umbrer Perugino einen Vertrag, daß diese Künstler mit ihren Gehilfen einen typologischen Cyklus alt- und neutestamentlicher Bilder an den vier Wänden der Kapelle streifenförmig malen sollten. Diese Anordnung entsprach, wie die übrige Dekoration, dem Brauch der alten Kirche. Das Gegenspiel von Typus und Antitypus, Verheißung und Erfüllung, hatte schon in der mittelalterlichen Kirche Geltung gehabt und war durch die kirchlichen Schauspiele auch dem Empfinden des Quattrocento nicht fremd geblieben. Wenn man in Florenz von solchen theologischen Spitzfindigkeiten in jener Zeit weniger Gebrauch machte, so lag das an der Frische, mit der man am Arno stets bei allen heiligen und unheiligen Geschichten das Epische betonte; an der kathedralen Stelle der Domina orbis war ein dogmatischerer, feierlicherer Stil am Platz. Und wer würde die Schönheit und den Rhythmus dieses heilsgeschichtlichen Contrapostes verkennen, in dem der Zufall ausgeschlossen scheint und eine wundersam prästabilierte Harmonie den Zufall der Ereignisse bezwingt, so daß die Jahrhunderte sich die Hände reichen und längst Verflossenes Sinn und Wert im Gegenspiel der Gegenwart gewinnt. Natürlich stammt das theologische Programm von den Theologen — ebenso wie das zu Raffaels Disputa und zur Schule von Athen — und die Maler bekamen vorgesagt, was sie zu schildern hatten. Perugino scheint das Haupt der Malergruppe, ihr Capo gewesen zu sein; er hat vor allem das Altarbild, die Krönung Marias und die beiden Fresken der Altarwand (Findung des Moses und die Anbetung der drei Könige) gemalt — gerade diese durch den Platz bevorzugten Bilder sind verloren gegangen. Das folgende Paar, das erste Fresco rechts und links der Längswände (Beschneidung des Moses und Taufe Christi) ist von Peruginos Schüler Pinturicchio nach den Zeichnungen des Meisters gleichzeitig ausgeführt. Es folgt dann Botticelli mit dem Jugendleben des Moses und dem Jugendleben Christi (näheres siehe unten); ferner links Cosimo Rosselli mit Pharaos Untergang (eigentlich sollte hier die Berufung des Moses dargestellt werden), rechts Domenico Ghirlandaio mit der Berufung des Apostelfürsten Petrus (und Andreas). Daran schließt sich links Cosimo Rosselli mit der Geschichte des Dekalogs (und dem

Tanz um das goldene Kalb); rechts wird das neue Gesetz verkündet, die Bergpredigt, von demselben Maler gemalt. Nun malen die beiden Hauptmeister von Florenz und Umbrien Botticelli und Perugino ein Konkurrenzbild: jener die Stabgewalt Moses' gegen die Rotte Korah, dieser die Schlüsselgewalt des Apostelfürsten im sakralen Akt der Verleihung. Da der alternde Papst auf die Vollendung der Kirche drängte, wurde für das letzte alttestamentliche Bild der Längswand noch der damals 32jährige Signorelli aus Cortona mit einem Gehilfen berufen, um den das Testament vorlesenden und Abschied nehmenden Moses zu malen; das neue „Testament", das im Abendmahl versiegelt wurde, ist wieder von Cosimo Rosselli gemalt. Die beiden Bilder der Eingangswand boten das eschatologische Thema: den Kampf um den Leichnam des Moses und die Auferstehung Christi, sie waren von Signorelli und Ghirlandaio gemalt. Diese Wand stürzte schon unter Hadrian VI. 1522 ein. Die heutigen Fresken sind von Matteo da Lecce und Arrigo Fiammingo 1580 gemalt. In die Papstfiguren der Oberwand teilen sich Botticelli (7), Ghirlandaio (8), Rosselli (2) und Fra Diamante (7); sie sind natürlich zuerst gemalt, vielleicht zu der Zeit, als Perugino schon mit den Bildern an der Altarwand begann.

B. Allgemeine Charakteristik.

Fragt man zunächst, ob diese florentiner und umbrischen Künstler ihr Thema dogmatisch scharf zugespitzt haben, so daß das Gegenspiel klar vortritt, so muß dies Lob versagt bleiben. Auch abgesehen von den Veränderungen, die des Papstes Willkür und die Zeitereignisse in das Programm während der Ausführung der Fresken brachten, haben die an epische Cyklen gewöhnten Maler das Thema nicht im kühl und objektiv dogmatischen, sondern im episodischen Sinne begriffen. Nicht die Idee, sondern der Vorgang war ihnen wichtig. Die Schaubarkeit der Dinge war eben im Quattrocento stets an bewegte Handlung gebunden; erst dem Stil des Cinquecento gelingt die Darstellung der absoluten Idee. Leidet nun auch das typologische Hauptthema unter dieser Verschleierung, so gewann doch sicher bei solcher Behandlung die einzelne Szene. Man tut also gut, wenn man sich den Sinn des Ganzen klar gemacht hat, sich dann einfach an das einzelne Fresko zu halten, um weniger das Tiefsinnige, als das Belebte und Greifbare des Vorgangs zu genießen. Die Florentiner malten eben in Rom im Grunde genau so wie in Florenz.

Die Auswahl der Künstler hat von je die Historiker überrascht. Die schmerzlichste Enttäuschung ist die, daß der päpstliche Hofmaler Melozzo da Forlì, von dem so wenig erhalten ist, hier, wo man ihn vor allem erwarten durfte, überhaupt nicht beteiligt war. Sind nun die Herbeigerufenen wirklich die Besten ihrer Zeit gewesen oder nur die Abkömmlichen? Warum fehlen Piero della Francesca, die Pollaiuoli, der damals 30jährige Leonardo, der 24jährige Filippino Lippi? Vor allem Cosimo Rosselli spielt in Florenz lange nicht die Rolle, die er hier behaupten darf; hatte er doch sogar das Glück, daß der Papst seine mit reichlichem Gold gesättigten Bilder für die schönsten erklärte!

Das Format aller diesen Fresken ist das der Breite; es begünstigt das Nebeneinander der Erzählung, die Prozessionsanordnung und das Vorschieben der Figuren

zur vordersten Bühne in dem Sinne, daß der über den Figuren freibleibende Raum mit Landschaft und Arcihtektur ausgefüllt werden mußte. Es fehlen also jene Anreize, welche zur Perspektive, zum Raumabschluß, zur plastischen Bühne drängen. Streifenartig legen sich die Figurenreihe und der Platz darüber übereinander. Bei Perugino's Schlüsselverleihung nehmen die Vorderfiguren ein drittel Bildfläche ein; dann folgen als schmaler Streifen die Gruppen der Figuren des Zwischengrundes, darüber das Band der Architekturen. Die horizontale Richtung wird noch dadurch befördert, dass die Bilder nebeneinander liegen und ein fortlaufendes Band darstellen. Wie im Trecento wollen auch diese Gemälde abgeschritten werden. Wie fern sind wir doch hier in der Sistina den Problemen, die Mantegna schon 30 Jahre früher in den Eremitani in Padua gelöst hatte; auch die Brancacci-Kapelle in Florenz mutet revolutionär neben diesem perennierenden Freskenband an.

Diesen archaischen Momenten stehen nun Vorzüge zur Seite, die man in Michelangelos Nähe nur zu oft übersieht. Macht dessen große Rechnung nur zu schnell gleichgültig gegen das kleinbürgerliche Raisonnement des unteren Bandes, so bieten doch gerade diese weniger komplizierten, oft das Handwerk grüßenden Figuren eine viel solidere Behandlung des Einzelnen. Wer im Bild vor allem den Charakterkopf, die feste Gebärde, das saubere Wams und die blitzenden Waffen sucht, der kommt hier auf seine Rechnung. Diese Florentiner fühlten sich gerade in Rom zum genauesten Detail verpflichtet; ähnlich wie 15 Jahre später der 20jährige Michelangelo in Rom nicht etwa die großzügige Rechnung, sondern gerade das energischste Durcharbeiten des Details lernt. Großen Reiz gewährt es, die Eigenart der einzelnen Künstler und noch mehr der Schulen an den so ähnlichen Aufgaben zu verfolgen. Meist nennt man Domenico Ghirlandaios Berufung das vollendetste Bild; aber doch wohl nur in bezug auf die Komposition. Signorelli, obwohl mangelhaft in der Anordnung, bietet nicht nur in dem nackten Jüngling Hervorragendes. „Pharaos Untergang" ist viel getadelt worden; aber gerade in diesem Bilde steckt der Ansatz zu großzügiger Einheit. Schon in diesen Fresken verrät Perugino, was er später der florentiner Schule lehren sollte: ruhige Symmetrie, Wohllaut der Linienführung, Zusammenfassung der Gegensätze. Für die verlorenen Fresken der Chorwand bieten ähnliche Kompositionen Peruginos und der Schule hinreichend Ersatz. Für die verlorene Himmelfahrt Ghirlandaios an der Eingangswand mag das Altarbild dieses Künstlers in Berlin (das einst auf dem Hochaltar von Sa. Maria Novella in Florenz stand) einen Anhalt geben.

C. Einzelbeschreibung.

Wir beginnen links an der Altarwand:

I. Beschneidung der Söhne des Moses von Pinturicchio. (Abb. S. 50—52.)

Sanfte umbrische Hänge, die in der Mitte durch die feierliche Felskuppe des „Berges Gottes" unterbrochen werden. Hohe zierliche Baumkronen, z. T. Raritäten wie die schöne Palme des Sinai rechts. Moses zieht mit Zipora, den Söhnen und den Seinen von links heran; da wehrt ein Engel ihm den Weg und bedroht ihn

mit dem Schwert, weil er die Söhne nicht beschnitten habe. Diese Operation vollzieht sich dann mit feinen, behutsamen Gebärden in der rechten Gruppe; die Melodie sanft geschwungener Gewänder steigert sich hier. Die kleinfigurige Szene in der Mitte des Hintergrundes zeigt die Begegnung von Moses und Aaron. Reizvolle Hirtentänze oben links. Der Geist Gentile da Fabrianos scheint hier noch zu walten. Es ist ein festliches Kommen und Dastehen; über dem Treiben der Menschen leuchten feierlich die Baumkronen. Für die Nahbetrachtung erzielt die Beschneidungsszene das meiste; in die Gruppe der Frauen klingt eine süße Melodie der Einordnung. Bei diesem, wie bei den meisten alttestamentlichen Bildern war die Komposition von der Tradition nicht gegeben, sondern neu zu finden; es wäre unbillig, überall eine reife Lösung zu erwarten. Die Rückenfigur des Engels ist eine kühne Neuerung; in Florenz kommt die Rückenfigur erst spät vor und nie in der Mitte des Bildes. Mit Absicht wird die zartbewegte Beschneidungsgruppe von den eng zusammengeschlossenen Männern umstanden, die eine Mauer zum Schutz zu bilden scheinen. Links dagegen schreiten anmutige Frauen in köstlicher Lässigkeit; erst der stramm durchgedrückte linke Arm des Engels und sein Drohwort gebietet Halt. Auf dieser Seite ist auch Lärm, Geräusch, schellendes Zaumzeug und Dienergeschwätz; rechts schweigen alle Flöten und nur leise streicht der Wind der Abendkühle vom Tal herüber . . .

II. Die Taufe Christi (Abb. S. 53.).

Auch hier hat Pinturicchio die Hauptsache gemalt; von Perugino stammt nur die Figur Jesu. Berghänge senken sich von links und rechts und geben Raum für eine doppelte Nebenszene, für den predigenden Täufer und den predigenden Christus. Im Tal erscheinen römische Architekturen. Dem Zug der Berge folgen die Züge der Menschen, die zu den Rednern rechts und links heraufwallen. Die Hauptszene spielt in der Mitte des Vordergrundes und breitet sich rechts und links zum Rande aus. Absichtlich archaisch ist die Glorie Gott Vaters behandelt.

Dieses Jordantal hat trotz aller Beschädigungen des Freskos etwas ungemein Frisches. Man versteht es, wenn Pinturicchio um dieses und des ersten Landschaftsbildes willen von den Nachfolgern Sixtus IV. mit Aufträgen überhäuft worden ist. Gegenüber dem plastischen Ernst der Florentiner wirkt hier das zarte Gespinst und ein malerisches Weben. Freilich fehlt es an der Resolutheit, um Figuren, wie den die Hosen abstreifenden Täufling rechts energisch durchzuformen. Man denke zum Vergleich an Masolinos Freske in Castiglione d'Olona, die auch ein vorzügliches Beispiel dafür gibt, wie ein Toskaner die Alpen sieht. Rechts und links sind zahlreiche Porträts versteckt; in dem bartlosen Greis rechts, den ein Jüngling umarmt, glaubt Steinmann den Schwager Sixtus IV., Giovanni Basso della Rovere († 1483) zu erkennen.

III. Moses Taten im Lande Midian (Abb. S. 54 u. 52)

(die im 2. bis 4. Kapitel des Exodus erzählt sind) von Botticelli. Der Künstler wählt sieben Einzelszenen aus: Die Ermordung des Ägypters und die Flucht nach

Midian, die Beschützung der sieben Töchter Jethros und das Tränken der Schafe, das Ausziehen der Schuhe, die Erscheinung Jehovas im feurigen Busch, endlich die Rückkehr nach Ägypten. Man kann diese Folge auch auf drei Hauptszenen konzentrieren, die den drei Versuchungen des gegenüberstehenden Bildes entsprechen; es wären die drei Szenen des Vordergrundes. Freilich sollte man denken, daß die Erscheinung Gottes das Wichtigste gewesen wäre; aber diese Szene ist gerade die figurenärmste. Dagegen gestattete das Idyll am Brunnen die reichsten Motive. Der Landschaft mit den Oliven und Myrthen fehlt es nun ganz an der Poesie und Leuchtkraft, die Pinturicchio so zauberisch gebreitet hatte. Alles steht plastisch energisch da, streng im Lot und die Fläche teilend, wie die Cäsur die Verse. Dagegen kommt die Anmut in den beiden zierlichen Ciocciarinnen, deren Tiere Moses tränkt, zu ihrem Recht. Die Wucht des Totschlags rechts, das Vertreiben der Hirten und vieles andere ist kraftvoll und klar gegeben. Wenn das Wasserschütten besonders deutlich sichtbar wird, so darf man an den von der Kirche stets betonten symbolischen Zusammenhang von Blut und Wasser erinnern; Papst Sixtus hatte über solche Beziehungen ein eigenes Buch geschrieben. Während das Fresco der Beschneidung die Bewegung in die rechte Ecke dirigiert, so daß es eine Überleitung zu der (heute zerstörten) Auffindung des kleinen Moses bildete, marschiert hier der Zug links ab zu jenem Lande hin, dessen König im folgenden Bild erscheint. Mit solchen leisen Klammern sind die meisten Fresken untereinander verbunden.

IV. Die drei Versuchungen Christi (Abb. S. 55 u. 56),

von Botticelli. Wie Moses, so flüchtet auch Christus in die Wüste; in der Einsamkeit rüsten beide sich auf ihr Amt. Dies ist die typologische Beziehung. Aber freilich zeigt das Fresko diese drei Szenen der Versuchung nur in kleinen Nebenbildern; die Hauptszene stellt das Reinigungsopfer des Aussätzigen (Levit. 14) dar, hinter der eine Kirchenfront erscheint, die nicht nur um der „auf der Zinne des Tempels Stehenden“ angebracht ist. Diese Architektur ist nämlich die Fassade des damals eben vollendeten Hospitals von Santo Spirito im päpstlichen Borgo, das Sixtus IV. für die Kranken Roms gegründet hatte. Florenz besaß seit der Stiftung Folco Portinaris (1285) das große Hospital von Sa. Maria Nuova, die sieneser Scala ist nicht viel jünger, in Mailand hatte der Sforza das Ospedale Maggiore erbaut — solchen Vermächtnissen reihte sich die neue päpstliche Stiftung an. Ein weißer Chorknabe bringt im Vordergrunde des Bildes dem Hohenpriester die goldene, blutgefüllte Schüssel, in die der Geistliche den Ysop taucht. Der Aussätzige steht, von Freunden gestützt, rechts vom Altar. Von links kommt eine Frau mit den zwei Hühnern in der Schüssel herab, um am Wasser, wie es das Gesetz vorschreibt, das eine zu schlachten, das andere frei zu lassen. Das Blut dieses Tieres ist eben das in der goldenen Schüssel. Die Flamme des Altars wird von dem die verpestete Krankenluft säubernden Zedernholz gespeist. Die Porträtfigur rechts in der Ecke ist Girolamo Riario, der Kardinal hinter dem Priesterknaben Giuliano della Rovere. Das holztragende schreitende Mädchen ist eine Lieblingsfigur der florentiner Malerei seit

den Tagen Filippo Lippis, der sie erfunden hatte. Botticelli, Ghirlandaio u. a. bringen sie häufig an.

Hinter diesem lebhaften Cerimonienbilde, auf dem wir den Jubel des Genesenen und die Unruhe der aus dem Hospitalzwang Entlassenen zu spüren glauben, treten die Versuchungsszenen sehr zurück. Dennoch entbehren auch sie des drastischen Lebens nicht. Sehr eigenartig wirkt die doppelte Silhouette der beiden Figuren Christi und des Teufels vor hellem Himmel auf dem Turm des Hospitals. Hier gab natürlich der heilige Michael der Engelsburg das Vorbild. Ganz bizarr geht es bei dem Sturz des Teufels nach der dritten Versuchung zu. Hier läßt der Satan das heuchlerische Mönchsgewand fahren und ein nacktes Weib (la peste) erscheint. Der Unhold, der die Menschen aussätzig macht, kann dem Gottgesandten nichts anhaben.

Auf diesem Bilde, dem auch die Eichbäume der Rovere nicht fehlen, ist die Huldigung an den Papst die Hauptnote. Er hat den Kranken Genesung, den Sterbenden ein Bett bereitet. Darin liegt ein vornehmer, humaner Zug, wie ihn die Renaissance in Rom nicht gerade häufig vorträgt. Zwar sprachen damals in Assisi seit zwei Jahrhunderten die Fresken Giottos von dem Manne der Bruderliebe und seiner Tod und Pestilenz überwindenden Kraft. Aber der päpstliche Herr war bisher meist als der Fürst der Fürsten und der Richter der Könige verherrlicht worden. Sixtus, ein Franziskaner, begehrte einen tieferen Ruhm. Nun wird auf den Fresken auch die Steigerung von Wasser zu Blut verständlich. Dort bei Moses werden Tiere in der Wüste getränkt, hier heilt das geweihte Blut die kranken Menschenleiber. Das alttestamentliche Reinigungsopfer wird zu einem Historienbilde, wie im päpstlichen Borgo Kranke gesund werden. Das Hospital ist noch in der Gegenwart im Gebrauch; aber es wirkt als Bau heute lange nicht so stark wie damals, als es alle Häuser ringsum weit überragte. Auch hier gilt es, sich den alten Zustand der Straßen zu vergegenwärtigen.

V. Der Untergang Pharaos (Abb. S. 57—59),

von Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo. Das ursprüngliche Thema für diesen Wandteil muß gelautet haben: die Berufung des Moses; denn diese entspricht der Berufung der ersten Jünger Christi auf der anderen Wand. Wahrscheinlich sollten also die drei letzten Szenen aus Moses Jugendleben, die Botticelli gemalt hat (das Ausziehen der Schuhe, die Szene am feurigen Busch und die Rückkehr nach Ägypten), eigentlich das Thema dieses Freskos bilden. Ein Erfolg des Heeres Sixtus IV. und der Venezianer bei Campomorte unter Führung des päpstlichen Generalissimus Roberto Malatesta hatte die verhaßten Napoletaner von den Mauern Roms verjagt (1482); „Der Untergang Pharaos“ sollte nun diesen Sieg verherrlichen, zumal der Heerführer der Venezianer den Folgen der Wunden dieses Kampfes erlegen war. Sixtus wollte sich als den Retter des Kirchenstaates gepriesen sehen, ebenso wie später sein Neffe, Papst Julius II., vor allem seine militärischen Taten auf den Fresken der Stanzen verherrlicht wünschte.

Schlachtenbilder sind von je eine Crux der Maler gewesen. Die Kartons Leonardos und Michelangelos, die 25 Jahre später als dieses Fresko entstanden, verzichteten darauf, ein Getümmel wiederzugeben, wie es Paolo Uccello und auch unser Bild zu geben suchen. Gerade in dieser Kühnheit liegt seine Bedeutung. Auf die mit den Wogen angstvoll kämpfende Masse des feindlichen Heeres dringen immer neue Fluten, der Orkan und die Gegner ein. Das Elementare ist es, was dieses Schlachtbild von denen Uccellos unterscheidet. Hier nimmt die florentiner Malerei einen Anlauf zu kosmischen Motiven, den dann Leonardo später aufnahm und durchführte. Die Porträts Roberto Malatestas, Virginio Orsinis, des bärtigen Kardinals Bessarion, Miriams Saitenspiel und der Tanz der Mädchen sind interessante Einzelheiten. Immerhin hat Piero di Cosimo schon viel erreicht. Seinem Lehrer Cosimo Rosselli ist die linke Seite zuzuweisen. Ohne dieses und ähnliche Schlachtbilder sind die seicentistischen Battaglien nicht denkbar.

VI. Die Berufung des Petrus und Andreas (Abb. S. 60),

von Domenico Ghirlandaio. Mit diesem Bilde beginnt der Teil des neutestamentlichen Cyklus, dessen Themata für den Nachfolger Petri von besonderem beruflichen Gewicht waren. Dies und das anstoßende neutestamentliche Bild leiten den Cyklus der Apostelgeschichte ein, den später Raffael in die Teppiche weben ließ, welche an Festtagen unter diese Fresken gehängt werden sollten. Der damals 32jährige Florentiner, ein Schüler Baldovinettis und Verrocchios, hatte seine erste Kraft in S. Gimigniano und an den Wänden der florentiner Ognissanti-Kirche, aber auch schon im Vatikan erprobt, als er zum zweiten Mal nach Rom berufen wurde. Sowohl von Botticelli, wie von Rosselli und Piero di Cosimo rückt seine Kunst weit ab. Seine Begabung liegt in der Monumentalität der Ordnung und der Ruhe der Komposition. Das Einzelne entbehrt der feineren Reize, die Landschaft ist trotz der niederländischen Anklänge etwas trocken ausgefallen — sie erinnert allerdings an die Ferne auf der „Verkündigung“ in den Uffizien, die Leonardo zugeschrieben wird — und das Atmosphärische kommt nicht glaubhaft heraus. Aber dafür ist jede Verzettelung vermieden; die Nebenszenen ordnen sich unter, alles steht an seinem Platz. Im ganzen sind es etwa 80 Personen. Von diesen markieren sich die zwei knieenden Apostel am meisten. Christus ist nicht isoliert hingestellt, sondern mit zwei neutralen Begleitfiguren verbunden, um dieser Stelle ein größeres Volumen zu geben. Nun vergleiche man damit Raffaels Kunst auf dem Teppich, wo Paulus den Athenern predigt; da beherrscht die eine isolierte und höher gestellte Figur des Apostels die ganze Gruppe. Nach links zu gruppieren sich zwei Gruppen, Männer und Frauen; rechts stehen die Porträtierten in Kolonnen wie beim Kaiserempfang. Rechts vorn ist die florentiner Kolonie in Rom porträtiert; man glaubt ganz rechts Guidantonio Vespucci, den florentiner Gesandten in Rom, ferner den Griechen Argyropylos und Giovanni Tornabuoni zu erkennen. Sowohl in der Landschaft, wie in den Figuren verrät sich eine ganz andere Formsprache als bei den Umbrern, welche niemals so harte Linien, schroffe Brüche und unvermittelte Kontraste dulden.

VII. Geschichte des Dekalogs (Abb. S. 61 u. 62),

von Cosimo Rosselli. Dies Fresko gefiel dem Papste bei seinem ersten Besuch in der fertigen Kapelle, am 15. August 1483, am besten. Was ihn bestach, war das goldene Gewirk dieser Malerei. Wir haben wieder ein Episodenbild ohne straffere Komposition. In der Mitte oben überreicht Gott dem Volksmann die Gesetzestafeln, während Aaron etwas tiefer seine 40 Tage verschläft. Von Aaron gefolgt, leuchtend vom Strahlenkranz der Gottesnähe, präsentiert der vom Sinai herabgestiegene Moses dann die Tafeln dem von solchem Glanz geblendeten Volk. Als er dann des Tanzes um den goldenen Stier ansichtig wird, zerschmettert er die Tafeln; im Hintergrund rechts das Strafgericht. Hervorragend schöne Figuren im Vordergrund rechts. Der Toro ist in der Art der Trecentobrunnen gebildet, wie solche z. B. heute noch im Hof des Palazzo Bevilacqua in Bologna oder in der Torre del Gallo in Florenz stehen. Auch hier ist die Landschaft Piero di Cosimo zuzuweisen. Die Zeltgruppe links oben erinnert an Ghiberti. Das abfällige Urteil, das dieses Fresko in den meisten Büchern erfahren hat, dürfte ungerecht sein; nur die Komposition ist locker.

VIII. Die Bergpredigt (Abb. S. 63),

von Cosimo Rosselli, die Landschaft von Piero di Cosimo. Der Vorgang besteht hier nur aus zwei Szenen, der Predigt und der Heilung des Aussätzigen. An der Darstellung der Bergpredigt haben sich alle Jahrhunderte vergeblich versucht; denn aus der Situation, daß ein Redner auf einem Hügel steht, den die Menge umlagert und umsteht, läßt sich noch kein Schluß auf die entscheidende Bedeutung der hier gesprochenen Worte ziehen. Es ist ein Waldgottesdienst ohne tieferes Gewicht; die Szene ist belebt durch all die südliche Nonchalance, die am Mittelmeer nun einmal auch am heiligen Ort Berechtigung fordert. Von den Porträts hat Steinmann die der beiden Vorderfiguren links als die des Rhodosritters Jacob von Almedia und seines Bruders, des portugiesischen Gesandten in Rom, festgestellt; ferner das der vertriebenen Cypernkönigin Charlotte Lusignan neben ihrem französischen Gatten Ludwig von Savoyen (links oben in der Ecke). Sehr schön ist die Landschaft im Abendlicht. Bei der Heilung des Aussätzigen, die als Gruppe recht unbedeutend ist, kommen wieder schöne Porträts vor.

IX. Die Rotte Korah (Abb. S. 64 u. 65),

von Botticelli. Dies Bild ist, wie schon erwähnt, im besonderen Wettstreit mit Perugino gemalt, der sich das neutestamentliche Gegenstück, die Schlüsselverleihung, vorbehielt. Die beiden Hauptmeister von Florenz und Perugia treten hier also auf den Plan. In der Tat überbietet Botticelli hier seine früheren Leistungen um ein wesentliches. Schon der hochragende, grandiose Konstantinsbogen sorgt für die große Ordnung. Seine Inschrift meldet nicht den Sieg des Kaisers, sondern warnt: „Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tamquam Aaron“ (Niemand maße sich Ehre an als der von Gott wie Aaron Berufene). Nach 4. Moses 16, 35 waren es 250 Männer, die sich empörten und die dann vom Feuer Gottes gefressen wurden. Botticelli zeigt nur fünf Figuren, gegen die sich der Stab des Moses und die

züngelnden Flammen erheben. Rechts im Hintergrund steht Aaron, der Hohepriester, das Rauchfaß schwingend. Eleasar eilt mit den Räucherpfannen zur Seite. Hier wird der Pöbel, der Moses steinigen will, von Josua ferngehalten. Links verflucht Moses Korah, Dathan und Abiron, vor denen sich der Fußboden öffnet. Auch hier glaubt Steinmann ein Zeitereignis angedeutet, nämlich die Bestrafung des Erzbischofs von Krain, Andrea Zamometic, der enttäuscht darüber, daß er nicht Kardinal geworden, ein Konzil in Basel gegen den Papst berufen hatte; das Konzil wurde aufgelöst und der Anstifter endete im Kerker durch Selbstmord.

Botticellis schönes Pathos kommt namentlich in der Mittelgruppe zu großem Ausdruck. Man darf natürlich nicht an den Teppich Raffaels mit der Bestrafung des Ananias denken; im Rahmen des quattrocentistischen Vorstellungs- und Formenkreises besitzt diese Beschwörung außerordentliche Kraft. Nicht nur Pinturicchio erscheint daneben tänzelnd und kokett; auch die florentiner Kollegen sind überboten durch das Feuer der Bewegung, die Wucht der Gestalten. Die Tage Savonarolas scheinen hier vorausgeahnt. Sollen die sieben Säulen rechts an das Septizonium erinnern?

X. Die Schlüsselverleihung (Abb. S. 66 u. 67),

von Perugino. Sucht Botticelli durch leidenschaftliche Dramatik zu wirken, so setzt Perugino alles daran, Feinheit und Ruhe der Linien auszudrücken, diejenigen Vorzüge also, in denen er alle Florentiner übertroffen hat. Und in gewissem Sinne steht dies Petrus-Fresko am höchsten in der ganzen Reihe. Es ist der junge, noch nicht der Manier verfallene Künstler, der, befeuert durch den Wettbewerb mit den florentiner Meistern, hier den ganzen Reichtum seiner zarten und beseelten Linienführung ausbreitet. Die Bewegungsmotive sind ziemlich gleichförmig; immer wieder spielen der zurückgesetzte Fuß, der geraffte tiefgebauschte Mantel, die mild gehobene Hand ihre Rolle. Je zwei oder drei Figuren werden zusammengenommen. Die Hauptszene spielt, wie bei den Florentinern, am vordersten Bildrand. Nur die Gestalt Christi ist ganz isoliert und gegen hell gesetzt, während der knieende Petrus mit den zwei Gestalten hinter ihm verbunden ist, so daß auch sein Profil vor dunklem Grund steht. Sehr sichtbar und fast lustig hängt der dunkle Schlüssel vor dem hellen Grund. Ganz neu ist der weite helle Plan des Hintergrundes, der nicht wie bei den Florentinern von Bergketten verstellt wird. Drei edle Architekturen, zwei Triumphbogen in der Art des Constantinbogens und ein achteckiger Zentralbau, der das florentiner Baptisterium frei umgestaltet, stehen in der Mitte und am Rand des riesigen Platzes, auf dem die allzukleinen Gestalten des Mittelgrundes umherlaufen. Der Mittelgrund hat dem Quattrocento immer besonders viel Not gemacht; auch hier überzeugt er noch nicht. In der Mittelszene ist links die Geschichte vom Zinsgroschen dargestellt, rechts der Versuch, Jesus zu steinigen. Die Idee des weiten freien Platzes hat Perugino in Urbino von Piero della Francesca abgesehen, dessen Architekturbild im herzoglichen Palast, das nicht von Luciano Laurana stammt, eine ähnliche Platzanlage darbietet. Man fühlt die Sonnenglut, welche die hellen Steinplatten dieser Piazza ausströmen; das Licht setzt die Figuren mit haarscharfer Silhouette ab, und dunkel schatten die Tore des linken Triumphbogens. Die Figuren

links neben Christus sind von dem Cortonesen Bartolomeo della Gatta gemalt. Ganz links soll Alphons von Kalabrien porträtiert sein. Der Zentralbau soll natürlich den Tempel in Jerusalem darstellen. Nicht reine Phantasie hat ihn konstruiert; schon auf Trecentofresken, z. B. bei Taddeo Gaddi, erscheint dieses heilige Haus regelmäßig achteckig. Die Inschriften der Triumphbogen verherrlichen die Bautätigkeit Sixtus IV., der als zweiter Salomo gefeiert wird. Es sind also ähnliche Anspielungen wie auf Botticellis Versuchungsfresko mit der Fassade von So. Spirito.

Um die Vollendung der Arbeit zu beschleunigen, wurde in letzter Stunde noch der Cortonese Luca Signorelli mit seinem Schüler Bartolomeo della Gatta herbeigerufen. Der erstere hat

XI. Die letzten Tage des Moses (Abb. S. 68—70)

und den (zerstörten) Kampf um die Leiche des Moses gemalt. Signorelli hatte in Loreto kurz vorher die Sagrestia della Cura für den Kardinal Basso della Rovere ausgemalt. Dieser Kirchenfürst mag die Berufung des Künstlers nach Rom veranlaßt haben. Und diesem jüngsten Mitarbeiter wurde nun das schöne Thema: „Der Lebensabschied des Patriarchen" überwiesen. Freilich gelingt auch ihm nicht eine einheitliche Komposition. In drei Szenen zerfällt die untere Reihe seines Bildes. Rechts liest der auf dem Felsblock sitzende Moses sein Testament, das Deuteronomium, vor. In der Mitte die Gruppe mit dem nackten Leviten; links die Stabverleihung an Aaron. Dazu kommen oben noch mehrere Episoden: der Engel zeigt vom Berge Nebo Moses das verheißene Land, der Abstieg des müden alten Mannes und die Klage der Juden um seinen Tod. Diese letzte Szene gab einst die Überleitung zu dem anstoßenden Fresko.

Bei der unteren Reihe fällt zunächst die Fülle der Figuren auf; es sind nicht weniger als 42 lebensgroße Gestalten. Neben Mantelfiguren stehen andere in eng anliegender Burgundertracht; hell leuchtet der nackte Jüngling mit dem weißen Mantel und roten Schurz. Nicht weniger auffallend ist die junge Mutter, die ihr Kindchen auf der Schulter trägt. Ihre Augen suchen den Leviten, zu dem auch unsere Augen immer wieder unwillkürlich zurückkehren. Auch Michelangelo wird vor keinem Fresko öfter stillgestanden haben als vor diesem und vor dem schönen Jüngling, der wie eine Vorahnung der „Sklaven" an der Decke wirkt. Das rein Menschliche und Naive, das Zufällige und malerisch Freie wirkt hier stärker als in irgend einem der anderen Fresken. Auch der Altersschritt des einsamen Wanderers ergreift; und immer wieder muß man auf den toten Leib des Gottesmannes blicken, der links oben nackt und starr auf dem Rasen liegt. Eine alte Tradition meldet, daß der nackte Levit ein Porträt von Signorellis Sohn sei; den habe man in der römischen Gasse erschlagen, aus Haß gegen den Vater, dem die einheimischen Maler die Berufung in den Vatikan mißgönnten. Da habe der verzweifelte Vater den schönen toten Sohn in der Nacht auf die Papstwand gemalt. Sicher ist diese Nacktheit nicht, wie manche annehmen, das Kleid der Armut. Man meint, dieser nackte Jüngling lausche weltentrückt den Worten des Patriarchen; aber dann hätte ihn der Maler wohl näher an den Redner und die Bundeslade, in der Manna und Gesetzestafeln sichtbar werden, herangesetzt. In den Baumformen mischt sich toskanische und umbrische Art; die Felsen sind rein florentinisch. Der greise Moses wirkt mit

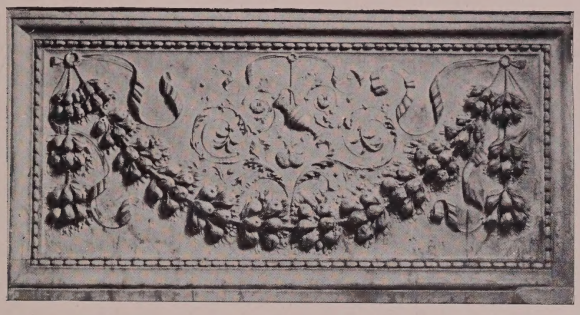
dem Foliant, den er so umständlich hält, wie ein Gegenbild zu Melozzos Papstporträt, auf dem Platina den Katalog der vatikanischen Bibliothek überreicht. Der zu Füssen Moses' lehnende Zuhörer kehrt ähnlich auf dem Bild Signorellis in der Sakristei des Peruginer Doms wieder, das im folgenden Jahr entstand. Der Tod des Moses erinnert an Piero della Francescas Fresko in Arezzo, wo Adams Tod geschildert wird.

XII. Das Abendmahl (Abb. S. 71 u. 72),

von Cosimo Rosselli. Dies letzte Fresko, das schnell von dem fixesten Maler unserer Gruppe noch hinzugefügt worden ist, wurde denn auch das schwächste. Die perspektivische Behandlung der Decke und des achteckigen Saales ist zwar kraftvoll und klar. Geistlos dagegen ist die Gruppierung der Zwölf, schematisch wirken die doppelten Randfiguren rechts und links; aufdringlich und witzlos das Stilleben und Lautleben der Kannen und Katzen. Wie anders hatte doch Castagno die Aufgabe gelöst! Auch hatte Ghirlandaio damals schon sein Cenacolo in den florentiner Ognissanti gemalt, das Rosselli gekannt haben muß. Von den drei kleinen Bildern der Ferne, die Schülerhände gemalt haben, ist das Gethsemanebild das beste. — Ghirlandaios Auferstehung, die einst im rechten Winkel an dies Fresko anstieß, wird in der Nachbarschaft dieser müden und konventionellen Komposition doppelt gewirkt haben. Das Berliner Tafelbild, das einst auf dem Hochaltar von Sa. Maria Novella in Florenz stand und vor 1490 gemalt ist, kann für die Komposition des verlorenen Freskos einen Anhalt geben.

Noch einmal wendet sich das Auge dem Gesamtbild der 1483 vollendeten Dekoration dieser Papstkapelle zu, die Sixtus an seinem Krönungstage, dem 25. August, feierlich einweihte. Er hatte Gründe, die Arbeit beschleunigt wissen zu wollen; nicht ganz ein Jahr darauf, am 12. August 1484, ist der Rovere gestorben. Ohne zu ahnen, welche Verklärung diese Kapelle noch einmal durch Michelangelo erleben sollte, durfte er bei der Einweihung sich rühmen, einen der einheitlichsten, nach den Gesetzen der alten Basilika-Kunst rhythmisierten und edel geschlossenen Räume geschaffen zu haben, dessen frei bewegte Kunst die Mosaiken der alten Kirchen zwar nicht an Pracht, als an Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks übertraf. Als einzigstes Inventar waren die Cancellata oder Ikonostase und die Cantoria, von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata köstlich gearbeitet, aufgestellt worden. Der Thron des Papstes stand links von der Altarwand, vor deren Mitte der Altar selber mit dem Bild der Krönung Marias von Perugino. Obwohl eine ganze Schar von Künstlern, die sich bisher fremd waren, am Werk gewesen war, gab sich die Dekoration durchaus einheitlich, weil sie der großen Disposition des Ganzen untergeordnet war. Man hat zwar nicht das Gefühl, daß Rom in diesem Fall wie so oft sonst den Stil dieser Quattrocentisten monumentalisiert hat; aber im gesunden Wettkampfe hat jeder der Berufenen sein Bestes gegeben und die Augen des greisen Papstes haben befeuernd auf der Arbeit geruht. Die kleine Hauskapelle, die Nikolaus V. einst von Fra Angelico im Vatikan hatte ausmalen lassen, war nun weit überholt; auch Gentile da Fabrianos Täufer-Fresken im Lateran und Masolinos

Caterina-Kapelle in S. Clemente konnten den Vergleich nicht aushalten. In der Stadt der Säulen und Mosaiken, der Tabernakel und Konfessionen war ein heiliger Raum entstanden, der von der neu entwickelten Malerei der Zeit zwar materiell bescheiden, aber geistig bedeutend und persönlich verklärt wurde — ein erster Sieg des Geistes über die Materie der Steine und der Bronzen.



III. Die Decke.

A. Julius II. — Die Disposition.

Ein Vierteljahrhundert ist die Kapelle in der oben beschriebenen ursprünglichen Dekoration belassen worden. Innocenz VIII. aus dem Hause Cibò hat sich von Andrea Mantegna eine eigene Hauskapelle malen, Alexander VI. Borgia durch Pinturicchio sein berühmtes Appartamento schmücken lassen — beide Päpste hüteten sich, den Ruhm ihres großen Vorgängers durch einen erhöhten Glanz in der Sistina zu pflegen. Erst als mit Julius II. 1503 ein zweiter Rovere-Papst die Cathedra Petri bestieg, brach jene Zeit an, die wir mit Recht die goldene nennen und die in höherer Rechnung Wand und Gestalt, Idee und Abbild miteinander verband. Julius II., nicht Leo X. ist der Fürst dieser Hochrenaissance. Es ist zwar eine Fabel, wenn gesagt wird, er hätte die Künstler machen lassen, was diesen und nicht was ihm gut schien; nein, er zwang ihnen das Thema und die Arbeit auf nach dem Recht der Mäcene aller Zeiten. Aber in ihm lebte eben der Geist der Größe, der Stärke und der Freiheit; in seiner Nähe wuchs auch der timide Künstler, geschweige denn die Großen, die mit ihm den Lebensbegriff teilten.

Immer ist die Gegenwart am ungerechtesten gegen die jüngste Vergangenheit. So verstehen wir es, wenn der Rovere von 1508 sich nicht mehr mit dem begnügen wollte, was der Rovere von 1483 geschaffen hatte. Freilich, es war ein gefährlicher Eingriff, daß Julius II. sich gerade an die Sistina wagte. Jede Veränderung, jede Zutat mußte eine Störung der schönen fein berechneten Harmonie bedeuten. Aber der Papst war nicht abzuhalten; er begnügte sich nicht damit, die Stanzen, seine Amtsgemächer, mit Fresken ausmalen zu lassen; er wies dem

Bildhauer Michelangelo trotz dessen Protestes das blaue goldgestirnte Gewölbe der Sistina zu! Zuerst (1505) hatte er ihm sein Grabmal aufgetragen. Bramante wußte diese Arbeit zunächst zu hintertreiben. Dann goß Michelangelo die große Bronzestatue des Papstes für Bologna, die am 21. Februar 1508 aufgestellt wurde, um schon drei Jahre später von den befreiten Bolognesen herabgestürzt und zerschlagen zu werden. Wieder war es Bramante, der nun dem Papst eine neue Sistinadecke vorschlug, um den Nebenbuhler vom Grabmal fern zu halten und an eine Arbeit zu drängen, die ihm schwerlich geraten würde; denn Michelangelo war Bildhauer und kein Maler. Am 10. Mai 1508 begann Michelangelo; am 31. Oktober 1512 ist das Riesenwerk vollendet. Schwierigkeiten aller Art hemmten die Arbeit. Das von Bramante gezimmerte Gerüst taugte nicht, die florentiner Gehilfen versagten, der erste Bewurf der Decke fiel ab. Als die ersten drei Fresken am Spiegel der Wölbung fertig waren (Michelangelo begann an der Eingangswand), und das Gerüst entfernt wurde, um die Ansicht von unten auszuprobieren, erwies es sich, daß die Figuren zu klein waren. Das Programm ging ursprünglich nur auf 12 große Prophetengestalten, die den 12 Seitenfenstern der Kapelle entsprechen sollten. Aber bald stellte es sich heraus, daß der Spiegel des Gewölbes zu groß für 12 Figuren war. Und so entstand der Plan der Urgeschichte, die jenseits all der Vorgänge lag, von denen die Quattrocentisten erzählt hatten. Michelangelo kam damals aus Bologna und hier hatte er wie schon in der ersten Jugend, das Portal von S. Petronio gesehen, wo der Sienese Jacopo della Quercia, den Michelangelo höher gehalten hat als irgend einen seiner Vorgänger, die Paradiesesgeschichte in Marmor dargestellt hatte. Theologen und Philosophen, Männer, die im Plato Bescheid wußten und solche, die die Liturgie beherrschten, haben später bei den Einzelheiten geholfen — die Idee des Ganzen gehört Michelangelo allein. Es handelt sich bei der Decke nicht um eine malerische Einheit, nicht um eine illusionistische Kunst, wie z. B. in den Kuppeln Parmas, die Correggio ausgemalt hat. Nebeneinander liegen die Dinge gebreitet, für die es keinen einheitlichen Schaupunkt giebt. Schon das Format des Rechtecks, die Längsausdehnung verbot dies. Man begreift hier, warum die zur Konzentration hindrängende Hochrenaissance den rechteckigen Grundriß zu vermeiden trachtete! Aber Michelangelo war ja gar nicht Maler, sondern Plastiker; er kannte nur den Reliefstil und ein zweidimensionales Komponieren auf der Fläche. Die Rahmen und Zwickel, die der Architekt Giovanni Dolci hier angebracht hatte, genügten für die streng architektonisch organisierte Disposition. Gegeben waren die 12 Stich- resp. Eckkappen; in diese ordnete Michelangelo eine Gewölbearchitektur ein derart, daß er eine Art Attica über den Längswänden vortäuschte, die je fünf schwere Nischengehäuse enthält. Mit der ganzen Wucht ihrer massiven Schwere sind diese Gehäuse in die Dreiecke versenkt, welche zwischen den Zwickeln frei bleiben. Dadurch sind zehn Widerlager geschaffen, auf denen nun flache Korbbögen federn. Diese fünf kurzen breiten Bögen schneidet Michelangelo in der Mitte aus, so daß der Himmel hereinzuleuchten scheint; freier bleibt der Durchblick bei den größeren Feldern neben den Bogen, die gänzlich unverdeckt bleiben. Die kleineren Felder wirken nun wie Kassetten. Auf dem Gesims der Gehäuse sitzen je vier nackte Jünglinge, die goldene Schilde halten, welche die „Plastischen Kunstwerke

Gottes“ (Dante Purgat. X, 31—33) darstellen. Damit das ganze Gefüge elastisch federe, werden alle Aufsatzstellen von Tragefiguren gehalten; so sind die an den Prophetengehäusen rechts und links paarweis gestellten Caryatiden-Putten und die nackten Genien unter den Inschrifttafeln der Propheten zu verstehen. Nun ruht der Spiegel der leicht gewölbten Decke elastisch auf den Attica-Gehäusen. Die vier sphärischen Eckkappen bilden eine Rechnung für sich. Das Wesentliche ist, daß dies Baugerüst sich energisch von den Figuren und Szenen, die eingeordnet sind, absetzt, daß es keinen selbständigen Dekor rauschender Ranken, Bänder und Streifen beansprucht, sondern kühle, glatte Profile und Mauerstreifen. Ganz leicht schweben die Korbbögen in der Höhe, sehr schwer lasten die Widerstände der Gehäuse. Dementsprechend sind die nackten Figuren der Schildhalter kühl und leicht, die der Propheten und Sibyllen in den Gehäusen schwer wuchtend und den lastenden Druck verstärkend. Über den Korbbögen ist dann die Luftregion zu denken, wo in der Freizügigkeit der Wolkensphäre jede Bewegung möglich ist.

Man sieht, es ist die Anordnung eines Architekten. Pinturicchio täuscht durch seine Deckeneinteilung im Chor von Sa. Maria del Popolo ein geblähtes Segel vor, Raffael baut in der Farnesina das luftige Gestänge einer Gartenlaube, Leonardo zwingt die Baumkronen zum schattenden Dach im Castello Sforzesco in Mailand. Michelangelo haßt alles Scheinwerk, alles Provisorische; solide, wie das Gerüst, auf dem er stand, sollen auch die Balken dieser Decke sein. Er bringt hier ganz neue Formen in die Architektur. Es gab bisher weder solche Korbbögen, noch gleichen seine Gehäuse den Tabernakeln des Quattrocento; den Wechsel großer und kleiner „Kassetten“ hätte Alberti kaum gebilligt. Nun, Michelangelos Vorhalle zur Laurenziana beweist ja zur Genüge, welch eine Fülle originaler architektonischer Ideen diesem Riesengeist zur Verfügung stand. Wir werden es andererseits verstehen, daß der aus der Quattrocentotradition sich mühsam herausarbeitende Bramante für diese Architektur nur Tadel hatte.

Zwölf Propheten hatte der Papst bestellt; $7 \times 7 \times 7 = 343$ Gestalten hat Michelangelo statt dessen in dies System eingeordnet. Die Ruhe und Geschlossenheit der unteren Wandfresken war bedingt durch ihr Format und Gleichmaß; Michelangelo rhythmisiert, indem er kleine neben große Flächen setzt. Nicht etwa, um so Unwichtiges und Wichtiges zu trennen; das Inhaltliche hat ihn nicht so sehr bekümmert, sonst hätte er z. B. den ersten Schöpfungsakt sicher nicht in ein kleines Format gebracht. Er wechselt auch den Maßstab der Figuren nach Gutdünken; goldene Gestalten liegen dicht neben farbigen, nackte Jünglinge sitzen neben einem viel kleineren Patriarchen. Der Künstler kommandiert die Größe je nach den Plätzen; nie gab es eine buntere Versammlung. Nirgends ein freier Platz, selten eine tiefe Ferne — alles ist enge flache Präsenz. Manches kommt erst eben heran, geflogen, geschritten, getragen; aber alles will dasein und teilnehmen an dem tagenden Licht.

Die Arbeit begann wie gesagt bei der Eingangswand, also nicht in der historischen Folge. Deshalb sollte der Betrachtende unbedingt hier einsetzen, will er nicht das Gefühl matten Ausklangs erleben. Es ist ein einziges starkes Crescendo, das aber nicht gleich stark einsetzt. Das ist gerade das Fesselnde, zu verfolgen, wie Michelangelo während der Arbeit über sich hinauswächst.

B. Die Urgeschichte (Abb. S. 79—92).

Die neun Fresken der Mitte führen in je drei Bildern die großen Themen von der Weltschöpfung, von des Menschen Erschaffung und Fall, von der Strafe und dem neuen Bund vor. Mit Recht hat man die ersten drei Fresken einem Triptychon verglichen, mit dem Hauptbild der Sindflut, dem Noahs Schande und Noahs Bund mit Gott als Flügelbilder beigegeben sind. Das klingt wie eine Fortsetzung der typologischen Gedanken der unteren Freskenreihe. Und wenn man zunächst das Episodenbild der Sintflut betrachtet, hat man in der Tat das Gefühl, daß der Sprung nicht allzu groß ist.

Für die Sintflut hatte Michelangelo ein Vorbild an Paolo Uccellos Freske im Chiostro Verde von Sa. Maria Novella in Florenz. Hier hatte der Perspektiviker, der die arte prospettiva „più dolce delle donne“ nannte, eine enge in die Tiefe laufende Wassergasse durch die zweimal gezeigte Arche abgegrenzt; zwischen diesen schwimmenden Kästen kämpfen die sich bedrängenden Menschen mit den Wogen. Michelangelo orientiert durch den letzten aus dem Wasser ragenden Gipfel des Ararat und eine zweite Kuppe, die schon zur Insel geworden ist. Im Hintergrund schwimmt die Arche. Nun läßt Michelangelo die geängstigten Menschen den steilen Hang hinaufflichen; er zeigt sie im Kampf um das letzte Boot, in der Resignation mitten im Sturm und im Regengepeitsch todmüde den Tod erwarten. Wie seltsam wirkt diese Angst und Verzweiflung in einer Kapelle, wo wir bisher nur die Herrlichkeit der Gottesstreiter nacherleben sollten! Die Frührenaissance hatte, nicht nur in dieser Kapelle, nur die festliche Seite des Lebens, beschienen von der Sonnenhuld, gezeigt und die Not höchstens dann dargestellt, wenn es Errettung, Verklärung und Märtyrtum mit der Palme gab. Hier aber gibt es keine Hoffnung. Das so strahlend erschaffene Menschengeschlecht, die Krone der Schöpfung, muß unter das Wasser für immer. Wie oft hat der nordische Reisende im Süden das Gefühl: alles ist in dieser Natur herrlich, wie am ersten Tag, das Land ist fruchtbar und die Wasser leuchten, der Himmel glänzt ewig und die Bergesgipfel glühen; nur was der Mensch aus sich selbst gemacht hat, sieht anders aus. Und hier sehen wir nun das Gericht über dies Menschengeschlecht! Wie Michelangelo hier jeden Trost ausschließt, wie er auch von Noahs Errettung kaum etwas meldet — nur sein linker Arm und die weiße Taube im Oberkasten der Arche deuten auf Rettung —, so lauten viele seiner Bekenntnisse über die Welt dahin, daß sie wert sei, zu Grunde zu gehen. Vorbei scheinen die Tage munterer Lebensfrische und naiven Heroentums, in denen glaubensstarke Männer die Pharaonen besiegen, und die Sünder vom Feuer verzehrt werden — der unerbittliche Geist weiß es anders und fühlt die Pflicht, es auszusprechen.

Wir unterscheiden zwei vordere Gruppen und zwei entferntere Szenen. Den Abhang wird man noch öfter in diesen Fresken finden, auch die mächtigen blattlosen Baumstümpfe. Man denke an die Zauberhaine Piero di Cosimos und Pinturicchios! Vorn links liegt eine nackte Frau im Sterben — die erste gelagerte Figur! Auf den unteren Fresken steht und marschiert alles; Michelangelo erweckt in der Stadt, die die antiken Bildwerke des Tiber und des Marforio besitzt, die

Liegefigur zu neuem Leben. Für manche andere Figur der Sintflut hatte er die Vorarbeiten im Karton der badenden Soldaten der Pisaner Schlacht gemacht. Zu dem elementaren Kampf mit dem Wasser kommen die rührenden Momente familiärer Liebe der noch nicht ganz Verzweifelnden. Kinder und Mutter, Gatten suchen Hilfe beieinander. Ähnlich ergreifend ist das Motiv der rechten Seite, wo ein Alter einen Jüngling retten möchte — es ist die Stimmung wie beim antiken Pasquino. So typisch die Vorgänge im ganzen bleiben, so reich gesättigt ist alles mit dem Menschlich-Natürlichen. Freilich fehlt auch das Heroisch-Brutale nicht. Dahin hat man die Frau zu rechnen, die mit Keulenschlägen die Männer von dem Boot abbringen will.

Die Komposition strebt von der unheimlichen Mitte der gurgelnden Wasser nach drei Seiten zu; das gibt dem Ganzen die zentrifugale Energie. Die Episoden sind untereinander durch die wilde Gefahr verkettet, in die jede verstrickt ist.

Die beiden Flügel des Triptychons berichten von dem persönlichen Schicksal des Patriarchen Noah. Die Geschichte von der Trunkenheit des alten Weinkelterers war vom Quattrocento oft umständlich und humorvoll geschildert worden; mit der Erzählungsfreude eines Boccaccio hat sie Benozzo Gozzoli sogar auf die Wand des Camposanto in Pisa gemalt. Man empfand weniger das Anstößige dieses Vorkommnisses, als das Natürliche der Situation, daß der Wein einmal einen Alten überwunden hat, während die Jungens, die sicher nicht weniger tranken, nicht müde, sondern übermütig werden. Historisch betrachtet war diese Episode ja freilich der definitive Abschluß der Völkerspaltung; auch steht die Geschichte im Revers mit Lot, der im Rausch mit seinen Töchtern schläft. Savonarola hatte die Geschichte spiritualistisch umgedeutet und in einer Palmsonntagspredigt Noahs Trunkenheit als eine der sieben von Gott zu erbittenden Gnaden gepriesen; „denn sie gibt in der Liebe alles hin, wie der Trunkene alles aufdeckt für den Nächsten". Auch Dante preist die spirituale Trunkenheit (Par. 27). Der Weinberg, den Gozzoli mit vielen Trauben und Pergolen behangen hatte, wird hier durch einen mächtigen Weinbottich vertreten; man vergleiche sein Format nur einmal mit der Mannaschale, die Signorelli vor Moses hingestellt hat, um die verschiedenen Maßstäbe der alten und neuen Kunst zu erfassen. In der Hitze der Vendemia läuft alles nackt herum; solche Tage hatte Michelangelo früher in Rom selbst mitgemacht als Einundzwanzigjähriger und dann seinen Bacchus gemeißelt. Auch dies Fresko ist in der Herbsthitze gemalt worden; weniger der Fluch als die Kraft des Weines ist betont. Auch lobt der seinen Weinberg umgrabende Noah, der auf der hellen Ferne links erscheint, den Fleiß des Landmanns. So etwa fand Odysseus den Vater Laertes wieder. Dies Bild verrät den Reliefstil des Plastikers auch in der Höhe der Figuren, die bis an den Rand stoßen. Es leuchtet wie ein geschnittener Cameo.

Bei dem anderen „Flügel", dem Opfer Noahs, schläft niemand, dort wird reichlich hantiert. Am Altar wird ein Widder geschlachtet, ein anderer herbeigeschleppt. Große Holzpfähle werden herangetragen, daß das Feuer des Brandopfers stark flackere. Schon ist das Feuer so stark, daß die Frauen das Gesicht vor der Glut schützen müssen. Der Patriarch spricht die Worte des Dankes der geretteten

Menschheit; Wasser verschlang die Welt, in der heiligen Flamme steigt nun der erste Gruß der neuen Stammfamilie zu Gott. Zu dem Wein kommt nun das Blut des Opfers; leise klingt die Typologie zum Abendmahl an, das gerade an dieser Stelle an der unteren Wand gemalt ist. Mächtig schreitet von links an die Menschen eine Tierkarawane heran, Büffel, Roß und Esel. Und seltsamer Weise brüllt das Grauchen. Es übt sich für Weihnachten, wo es nach altem Recht das I-A in den Engelchor schmettern darf. Die Wand der Arche bildet den Hintergrund; sie steht wie ein altes Residuum da, das man sicher nie wieder benutzen wird.

Man sieht, wie das Triptychon zusammengehört. In diesem Dreibund verliert das Einzelne das Befremdliche; die Hauptnote ist die Flut und das Ende. Es wirkt wie ein Vorspiel des jüngsten Gerichtes, das Michelangelo 25 Jahre später auf die Altarwand dieser Kapelle brachte.

Als Michelangelo sich überzeugt hatte, daß die Figuren von unten zu klein wirkten, änderte er den Maßstab. Er glaubte, schon bisher den Stil der Quattrocentisten stark überboten zu haben; aber die Entfernung der Decke vom Auge des Betrachtenden gebot eine nochmalige Steigerung. So geht er mit dem Entschluß, nur das Nötigste zu geben an die drei Bilder der Adamsgeschichte: Erschaffung Adams, Erschaffung Evas und Sündenfall. Das Mittelbild ist im engsten Anschluß an Jacopo della Quercia komponiert; in den zwei großen Bildern kommen neue, kühne Gedanken. Wie hat er es fertig gebracht, bei der Erschaffung Adams diese außerordentliche Raumweite zu geben? „Ein Flügelschlag und hinter uns Äonen!“ Der steile baumlose Abhang eines höchsten Gipfels wird sichtbar, dem ein bläulicher zweiter Berg dahinter zur Seite fällt. Wo die Adler kreisen, da nähert sich Gott der erschaffenen Welt. Es ist das einzige Mal, daß sein Finger sie berührt; in den anderen Tagewerken faßt er die Welt nie an. Auf das Berühren also kommt es hier an; das Bild der magnetischen Kraft ist von Michelangelo um zwei Jahrhunderte vorausgeahnt. Man hat zwar auch vom Spiegelbild gesprochen, mit Rücksicht auf das Schriftwort: Er schuf den Menschen sich zum Ebenbilde. Aber dann mußte Gott still halten, während er hier nur vorüberrauscht. Wie im Moment alles Lebendige sich erzeugt, so ist auch hier der Augenblick der Vater der Dinge. Überraschend jung ist Gott; nackte Arme und Beine verraten einen Helden, der mit jedem Werk doppelte Kraft und Frische gewinnt. Die Schönheit, der Jubel und das Glück des Schöpfers erreicht hier die Spitze; zur Wonne des Weltbaumeisters kommt hier das Glück, sich selbst zu erneuern. Eine Wolke von Engeln hat sich mit in den Mantel gebettet; sie alle wollen dabei sein, wenn das Höchste geschaffen wird. Und schon trägt Gott im linken Arm die Genossin dessen, den er ins Leben ruft. Wie die Finger des Gottes und des Menschen sich hier treffen, so treffen sich die Augen von Mann und Weib zum ersten Mal in Sehnsucht. Adam liegt ähnlich da, wie der trunkene Noah, aber jung und erwachend. Noch hält ihn der Zwang des Schlafs und der Materie, aus der er gebildet war; langsam lösen sich die noch nie bewegten Glieder. Es ist der echte Römer, nicht ein Toskaner, der hier abgebildet ist. Das Einzigartige an dieser Liegefigur ist der steilgestellte hohe linke Schenkel; an derartiges hatte sich kein antiker Künstler gewagt.

Die Schrift spricht vom Erdenkloß und vom Einblasen des Atems. Aber weder als Töpfer noch als Glasbläser konnte Gott vorgestellt werden. Ghiberti und Quercia begnügten sich deshalb mit der einfachen Erscheinung des Ewigen vor dem am Boden liegenden Adam. Hier zum ersten Mal geschieht etwas: Gott rauscht heran und berührt. Man wird beobachten, daß er Eva nicht berührt.

Bei deren Erschaffung ist die Szene völlig verändert. Wir sind auf der flachen Erde; Adam schläft in einer Bergmulde am Baum. Gott wandelt über diese Erde — das erste und einzige Mal in dieser Reihe. Ein langer Mantel hüllt seine Glieder jetzt ein; der Ewige scheint gealtert. Er schafft das Letzte nicht mit der gleichen Lust und Frische wie oben; zögernd und ernst hebt er die Hand, um dem Mann dies herrliche, aber gefährliche Geschenk zu schaffen. Eva steigt eben aus dem Blut des Mannes; schon aber betet sie zum Schöpfer. Man nennt das echt weiblich, Eva wisse sich gleich in die Situation zu finden. Jedenfalls ist sie sofort ganz wach neben dem schlafenden Mann; ihre Glieder und Gebärden sind rund und weich. Wir fühlen, nicht nur eine Gefährtin für den Mann, ein gänzlich anderes neues Wesen wird hier geschaffen.

Erscheint die Menschenmutter bei der Erschaffung reichlich animalisch, so wächst sie als Erscheinung und Person in der Stunde, wo sie das Schicksal in die Hand nimmt. Es kann kein Zweifel sein, daß Michelangelo Eva die entscheidende Rolle beim Sündenfall zuschiebt. Sie hat schon dadurch das Übergewicht, daß sich hier zwei Frauen gegen einen Mann verbinden; die Schlange trägt einen Frauenkopf und die Blicke Evas und der Schlange tauchen ineinander, ein glühend warmer und ein eisig scharfer. Wie fein ist es ausgedacht, daß Eva die Frucht in die Hand fällt; nun hält sie die weiche Feige und hat sie doch nicht gepflückt. In königlicher Schönheit wendet sich die Frau um; die Lässigkeit ihres linken Armes hat etwas Monumentales. Ganz eng war das Menschenpaar zusammengerückt; jetzt springt der Mann auf und faßt mit der Entschlossenheit des naiven Sünders in den Baum. Mit der Kraft absoluter Parallelen liegt sein Arm neben dem kühlen Schlangenarm. Der Abhang kehrt hier zum vierten Mal wieder; wie wenig braucht Michelangelo, um das Paradies zu schildern!

Und doch tritt es in scharfen Gegensatz zu dem öden Blachfeld rechts. Dessen Fluch ist das Nichts. Es gibt eine Erzählung von Plutarch, wie die „Frau Nichts“ stärker war, als alle Plagen und Laster zusammen. Diese Frau Nichts erscheint hier; es fehlt nicht nur Schatten, Baum und Frucht, es ist schlechterdings nichts da. Von derselben Mitte, die nach links die Lockerin entsendet, führt nach rechts der Arm des männlichen Rächerengels, dessen Schwertspitze Adams Hals berührt. Dies geschieht mit derselben Wirklichkeit, mit der oben Gott Adams Finger berührt. Wieder überrascht es, wie gegensätzlich der Künstler die beiden Menschen hier und dort vorführt. Welch ein Abstand ist zwischen dieser Eva und der links sitzenden! Schon immer ist es bemerkt worden, wie hier Schuld und Strafe auf einem Blatt stehen. Man könnte auch von fortuna und miseria reden; der Gegensatz wohligen Behagens, wie es der Südländer auskostet, und des Elends, das die Naturkinder nicht gerüstet findet, ist noch größer, als der moralische. Wenn das Quattrocento kein Bedenken trug, mehrere Szenen gleichwertig auf

ein Bild zu bringen, so ist hier das doppelte Stück im Sinne von Avers und Revers erdacht.

Man hat darüber nachgedacht, ob Bitterkeit dem Junggesellen Michelangelo diese Deutung der Versuchungsgeschichte eingegeben habe? Entspricht sie nicht durchaus dem Gefühl des Südländers, für den die Frau nun einmal das Minderwertige, wenn nicht ein Übel ist? Michelangelo hat schließlich nichts anderes getan, als von dem Recht des Mannes Gebrauch gemacht; Frauen mögen diese vier Szenen anders malen. Im entscheidenden Augenblick ist übrigens die Frau als Herrin gefeiert; mit Absicht leuchtet sie gerade beim Sündenfall in singulärer Schönheit. Ist es nicht wahr, daß die Frau nur im Glück blüht? Und in solchem Glück will sie herrschen. Sie tut es mit den Mitteln, denen kein Mann widersteht. Der Gedanke ist ähnlich in der Geschichte von dem anderen Apfel ausgesprochen, den Paris der schönsten Göttin schenkt, nicht der klügsten und nicht der erhabensten.

Diese drei Bilder enthalten soviel inneren Reichtum, daß sie nie ausgeschöpft werden können. Jeder wird sich die Gedanken neu zurecht legen und die Deutung suchen für den Spruch des Genius, der so tief das Geheimnis der Polarität der Geschlechter deutet. Es ist kein Zufall, daß diese Bilder die Mitte des Ganzen ausmachen; denn diese Fragen sind das A und O aller Tage. Seltsam bleibt es höchstens, daß auch die Priester kein höheres Geheimnis wissen. Auch diese Trilogie der Leidenschaft schließt wie das Triptychon der Sintflut mit einem Fluch; des eben erst geöffneten Himmels goldene Pforten schlagen fernab donnernd wieder zu.

Von den vielen, die das Wasser verschlang, von der Familie, die einzig gerettet war, führt uns die Erzählung zu den zwei, die am Anfang der Tage stehen. Es fehlt Kains Brudermord, die blutigrote Stunde des ersten Todes. Nun verläßt Michelangelo die Menschengeschicke und schildert die tellurischen Tage. Wieder entsteht ein Triptychon. Das Entscheidende bei der Weltschöpfung ist die Erschaffung des Lichts. In den kleinen Feldern erscheint der Wolkenschieber, Nephlegereta Zeus, und der Ruhe und Beschwichtigung spendende Allvater.

Wie in der Dämmerung beginnt es. Gott Vater ist allein, noch kein Engel bei ihm. Es gibt noch keine Erde, zu der er sich wenden könnte; ohne Zusammenhang, ohne Ziel, Ende und Richtung fährt er durch das All. In solcher Qual richtet er sich nach oben, die Arme erheben sich und mit einer einzigen Gebärde wird über das Gedünst sein Wille Herr. Est principium. Nicht der Geist Gottes schwebt über den Wassern; sondern der Zeitlose setzt sich selbst ein Ziel, einen Sinn um zu leben. Der Ewige bedarf des Zeitlichen. Wolken ballen sich, zusammengedrückt stöhnt das Chaos.

Dem ersten Schöpferakt folgt der zweite, die Erschaffung des Lichts, die Vorbedingung alles Lebens. Mit rasender Eile fährt der von seinem eigenen Entschluß berauschte Ewige durch die unendlichen Räume; „Der Sonne, Luft und Winden gibt Wege, Lauf und Bahn“. Schon schuf er sich die kleinen Trabanten, die doch zurückbleiben müssen im Zorn der Lichtgeburt. Die Idee der Allgegenwart ist hier durch die doppelte Erscheinung Gottes von vorn und von hinten anschaulich

gemacht. Bedeutet die Lichtschöpfung die höchste Energie, so schwebt der Ewige im Hellen ruhiger weiter und wendet sich nun wirklich dem zu, was er sieht; Erde, festes Land. Er hebt die Rechte — sieh, es lacht die Au. Auch hier Ursache und Wirkung.

Zu dem Allmächtigen und Allgegenwärtigen gesellt sich der Allgütige im dritten Bild. Denn nun ist die Ruhe und der Frieden da, il padre sereno segnet die Schollen und lockt die Lebewesen. Die kosmische Ordnung ist gelungen — nun wird die campagna felice geschaffen. Blühe Land und wachse Rebe, die Welle bevölkere sich und der Wald fülle sich mit Tieren — so segnen unermeßlich die beiden offenen Hände des herabblickenden Ewigvaters Friedefürsten. Die primitive Kunst prunkte bei der Tiererschaffung gern mit einer Menagerie, als ob Orpheus im Walde spiele. Michelangelo läßt uns nur ahnen; aber das Gesicht des der Erde zugewandten Gottes verspricht die größte Fülle. In Qual band er das Chaos, im Zorn zwang er das Licht, im Segen lockt er nun Leben.

Nicht nur die Gedanken wachsen von Bild zu Bild; auch die Figuren steigern ihren Maßstab. Die Sintflutbilder erscheinen ängstlich, wenn man den Gott in den Sphären gesehen hat; selbst die Adamsgeschichte bekommt etwas Zeitliches diesen Urphänomenen gegenüber. Vom Eingang bis zur Altarwand geht diese Steigerung. Die historische Folge ist umgekehrt; aber vom Zeitlichen und Bedingten geht es über das Typische zum Singulären und Ewigen. Diese Weltschöpfung ist nicht ein Zauberakt und ein kühler Befehl, sondern ein schweres Ringen des Ewigen in der Qual des Gebärens. Und so erleben wir in dieser Papstkirche das merkwürdige Schauspiel, daß selbst der Ewige stöhnt.

Die vier Eckbilder (Abb. S. 93 u. 94) führen uns wieder in die Zeitlichkeit zurück. An der Eingangswand zwei heroische Taten eines Knaben und einer jungen Witwe, Davids und Judiths. Daß das Davidthema dem Künstler teuer war, braucht nicht erst versichert zu werden. Sein Gigante war damals erst seit drei Jahren aus dem Marmorblock gestiegen und das Wahrzeichen seiner Vaterstadt geworden. Schon bei der Statue hatte er nicht den Moment gewählt, den Donatello und Verrocchio gefaßt hatten, den Augenblick nach der Tat, als der junge Mörder keck oder melancholisch auf das große rote wallende Haupt zu Füßen blickt. Er hatte den elastischeren gespannteren Augenblick gegriffen, den auch der Georg Donatellos darstellt: das Warten auf den Zusammenstoß. Hier in der Malerei wählt er nun wieder einen andern, nicht weniger kritischen Moment. Der Riesenmensch ist hingeschlagen, nicht tot, aber betäubt vom Steinwurf. Schnell zieht ihm David das Schwert aus der Scheide; mit dem Sprung des Tigers sitzt er ihm nun im Nacken, um eiligst — schon regt sich der Schlimme wieder — den entscheidenden Schlag zu führen. Die Situation ist dieselbe wie bei Donatellos Judith, wo auch ein (vom Wein) Betäubter enthauptet wird. Michelangelo hat später, z. B. im „Sieger“ gerne plastische Gruppen von zwei ineinander verketteten Gestalten aufgebaut. Hier ist die Vorstudie in der Malerei. Die Wucht der Gruppe ist bedingt durch die Liegefigur, die noch dazu in ihrer Größe so schwer lastet. Die Schleuder mögen

diejenigen beachten, die sich über das Schleudermotiv des Marmordavids vergeblich den Kopf zerbrochen haben.

Die Judithgeschichte war durch das geistliche Schauspiel den Römern und Florentinern gut bekannt; sie blieb bis ins 17. Jahrhundert ein Lieblingsstoff der Maler. In der Plastik hat sich allerdings nur Donatello daran gewagt; und diese Brunnengruppe ist verunglückt. Seltsamerweise fehlt bei allen italienischen Bildern die drastischste Situation durchweg; erst in der modernen Kunst sieht man Judith nackt vor dem Lager mit dem Schwerte stehend. Auch bei Michelangelo ist die Hauptsache schon geschehen. Die schöne junge patriotische Witwe hat im Zelt den verzweifelten Hieb getan. Die Dienerin trägt den Kopf schon auf der Schüssel heraus und die Herrin deckt nur schnell noch das Tuch darüber. Sie muß diese Trophäe nach Bethulia mitbringen; sonst glaubt ihr niemand die Tat und der Zweifel würde wie bei Monna Vanna siegen. Noch zucken konvulsivisch die nackten Beine des toten Generals auf dem Lager; angstvoll blickt Judith herüber, ob das Ganze doch noch mißlingen könnte.

Das Gebaren der beiden Frauen, denen das so blutige Handwerk sonst fremd blieb, die in der Nähe der gepanzerten Wächter zittern und im Frühwind frösteln, ist ungemein lebendig. Nahe kommen sie aneinander, jene beugt die Kniee, diese schreitet schnell heran; beide aber müssen in das Zelt sehen. Eine Fortsetzung der Judithgeschichte findet sich in dem Relief des Bronzeschildes zwischen Ezechiel und Evas Erschaffung; hier macht Ozia den Ausfall gegen das assyrische Heer, wobei der Kopf des Holofernes an der Stange getragen wird; vgl. Purgat. 12, 58—60 „le reliquie del martirio".

Literarisch sei noch notiert, daß Holofernes sich bei Dante Purgat. 12, 55—60 findet; Judith und Tomyris bei Petrarca im Trionfo della fama II, 44—46 und 118—120; Judith allein im Trionfo d'amore III, 52—58.

Bei David wie Judith sind es Rettungstaten, die aller menschlichen Voraussicht zum Trotz den Gläubigen gelingen. Die beiden anderen Eckbilder zeigen die gleiche Steigerung der Bildungen, wie die Bilder der Mitte. Auch hier handelt es sich um Rettungen. Das Hamanbild hat sogar eine unverkennbare Ähnlichkeit in der Komposition mit dem Judithfresko. Auch hier liegt rechts in der Kammer ein Mann auf dem Bett, — der schlaflose Ahasver, der sich seiner Dankesschuld gegen Mardochai erinnert. Links eine Tafelszene, wo die Königin Esther den Bösewicht Haman entlarvt. In der Mitte dann die Hauptszene: der Übeltäter (un crocifisso dispettoso e fiero nella sua faccia Purg. 17, 25) wird gekreuzigt. Das Thema der Kreuzigung war bisher in dieser Kapelle vermieden worden; nur ein kleines Bild im Fresko des Abendmahls erinnerte bescheiden an den Karfreitag. Hier an der Decke handelt es sich um ein gerechtes Kreuzgericht; und doch weiß uns Michelangelo fast mit Sympathie für diesen Schurken zu erfüllen. Es hat immer etwas Großartiges, wenn ein blühendes starkes Leben mit Gewalt gebrochen wird. Den wilden Zuckungen schaut der Henker mit der Gelassenheit des Morgenländers zu; er wird ihm nicht sobald den Gnadenstoß geben. Wir sehen auf einen Augenblick in die morgenländische Despotenwirtschaft hinein. Es ist eine Blutszene aus dem „gottlosesten Buch der Bibel".

Endlich die eherne Schlange des Moses, deren Anblick die Rettung vom Schlangenbiß verheißt. Ein mirakulöses Thema, das schwer darstellbar war. Michelangelo gibt rechts den Knäuel der Befallenen im Anschluß an Dante Inferno 24, 91ff, links die Phalanx der Geretteten. Die rechte Seite ist die größere. Mit wilder Wut bricht in den Sündern der letzte Lebenswille auf, sie drängen herauf, treten auf die unter ihnen Liegenden, und winden sich schonungslos vorwärts — umsonst. So wüten heutzutage Menschen, die in einem brennenden Theater eingeschlossen sind! Starr blickt die andere Reihe das Schlangenkreuz an. Auch dies Fresko bildet ein Präludium zu dem später entstandenen Jüngsten Gericht.

C. Propheten und Sibyllen (Abb. S. 95—112).

Der Maler, welcher so klug das alte Testament zu lesen verstand, daß er dem jüdischen Buch die ewigsten Menschheitsgesetze entnahm, war in diesem heiligen Buch zu Hause. Seit den Tagen Savonarolas hat Michelangelo die Bibel gelesen, eines der wenigen Bücher, die er immer wieder vornahm, weil sie ihm unerschöpflich schien. Gewiß zog ihn zunächst die farbige Anschaulichkeit der Darstellung an; der Morgenländer erzählt, indem er die Dinge sichtbar und greifbar nebeneinanderstellt. Und die Verfasser fast aller biblischen Bücher sind Meister der Erzählung; sie verstehen sich auf Farbe, auf Kürze, auf Anschauung. Eine tiefere Teilnahme mußten dem Künstler die Schicksale der Propheten entlocken; ihr schweres Leben unter dem Befehl Gottes, ihr Murren und Stöhnen, ihre Angst und ihre Unbestechlichkeit — das waren Züge, die Michelangelos Seele nur zu gut verstand. War er doch selbst ein Berufener, der in Qual und Trotz der Berufung seines Gottes stille hielt. Sein Schaffen war nicht fröhlicher Überfluß wie bei Raffael, sondern bitteres Sich-nicht-genügen-können und Einsamkeit. Michelangelo war bekanntlich klein von Gestalt, unansehnlich, das Nasenbein war ihm zertrümmert; wie empfand er es, wenn er unter Menschen trat und diese immer wieder betroffen waren, da sie sich den Schöpfer des Gigante anders vorgestellt hatten. Man lese nur, um sich in ihn hineinzudenken, das Testament Beethovens aus Heiligenstadt 1802; da wird die gleiche Verlegenheit des Tauben, der gerade das feinste Ohr haben sollte, geschildert. So entwickelt sich bei Michelangelo eine rührende Scheu, sich sehen zu lassen; er zieht sich immer mehr auf den kleinen Kreis der Wohlbekannten zurück und verzichtet auf den Platz am goldenen Papsttisch. Ob er nun in der Einsamkeit selbst die Prophetenbücher der Vulgata las, ob ein Freund sie ihm vorlas, genug, er wußte genau Bescheid, wer diese Propheten waren. Das hat Carl Justis Deutung, die alle bisherigen Erklärungen weit überholt, evident gemacht. In dem Bestreben, sieben Propheten aus der Zahl der 16 auszuwählen und sie mit persönlichem Leben zu füllen, erforschte er zunächst die Besonderheiten ihres literarischen Profils.

Prophetendarstellungen gab es seit den Tagen der Gotik und der kirchlichen Schauspiele in der Kunst aller Länder. Die Mysterien, die sich um die Christusgestalt stellten, gewannen durch Weissagung; das Rätsel der jungfräulichen Geburt bedurfte der Bekräftigung durch Jesaias und Habakuk. Diesen jüdischen Zeugen spätvollendeter Geheimnisse wurden ebenfalls früh schon heidnische Seherinnen gesellt.

Eine Sibylle war es, die einst dem Kaiser Augustus die „virgo mater“ gezeigt hatte. In diesen Frauen sah und verehrten der Römer und alle Italiener den religiösen Zusammenhang mit der geliebten antiken großen Vergangenheit. Der Fußboden des Sieneser Doms, Ghibertis goldene Türe und Pinturicchios Chorfresken in Sa. Maria del Popolo beweisen, wie das Quattrocento sich seine Sibyllen dachte; noch größere Gestalten hatte schon im Trecento Giovanni Pisano an seinen Kanzeln gemeißelt, in einem Geist, der Michelangelo verwandter war als aller ihm zeitlich näher stehenden Künstler. Übrigens mag auch hier wieder Quercia befruchtend gewirkt haben; denn auch bei ihm finden wir an der Bologneser Tür Prophetengestalten mit leidenschaftlich wild schwermütigem Ausdruck. Nun ging ja der ursprüngliche Auftrag des Papstes auf zwölf Propheten. Gab es eine schönere Vermittlung zwischen den Tagen der Schöpfung an der Decke und der israelitischen Zeitgeschichte an den unteren Wänden als diese Reihe der Seher und Seherinnen? Die neuere Forschung hat bekanntlich erwiesen, daß die prophetischen Schriften älter sind als die historischen mosaischen Bücher; es ist, als ob Michelangelo derartiges schon vorausgeahnt hätte, wenn er die Propheten dicht neben die ersten Tage der Menschen rückt.

Auch hier beginnen wir bei der Eingangswand, wo das erste Gerüst stand. Sacharia ist als erster Prophet gemalt worden. Ein recht Alter, ganz mit sich beschäftigt. Diese Gestalt, über dem Roverewappen thronend, kommt der üblichen Vorstellung von Propheten, wie sie sich seit dem Trecento entwickelt hatte, noch ziemlich entgegen. Aber dieser Prophet steht nicht, wie man es bisher zu geben pflegte, er hat kein Schriftband und er ist im Profil gegeben. Alle Propheten Michelangelos sitzen; die Architektur ist so geordnet, daß die Figuren zum Sitzen gezwungen werden. Damit gewinnt Michelangelo jenes Motiv geballter Kraft, die die zusammengeschobenen Leiber empordrängen läßt. Die Linien des beschatteten Profils, des kahlen vorgebeugten Hauptes sprechen energischer als die Vorderansicht. Das Lesen dieses Mannes ist hastig, suchend; es ist nicht der kontemplative Philosoph, der in Versonnenheit sich vergißt. Man hört die Pergamentblätter knistern. Diesem wie allen Propheten sind zwei Knaben als Pagen beigegeben. Neben ihren kleinen Umrissen wächst das Volumen der Hauptfigur, deren Echo sie sind. In ihnen spiegelt sich die Leidenschaft des Meisters als Spannung oder Angst. Sie schauen dem Alten über die Schulter. Der historisch jüngste Prophet wird hier mit dem höchsten Alter belastet. Seine besondere Bedeutung liegt darin, daß er den Neubau des Jerusalemischen Tempels forderte. So hatte ihn schon Savonarola 1495 in den Fastenpredigten, die der 20jährige Michelangelo angehört hatte, geschildert. Wenn die Quattrocentisten die Bautätigkeit Sixtus IV durch die Wiedergabe der Fassade von S. Spirito gefeiert hatten, so weist dieser Prophet Michelangelos auf das kommende große Werk des Petersdomes hin.

Joel ist ein wenig jünger; er verrät mehr Unruhe. Die Worte seiner Schriftrolle reden von der Berufung der Heiden oder vom Rechtsstreit Jehovas im Tal Josaphat, der in Dantes Inferno (X, 11) wiederkehrt. Betroffen liest er die Worte der Strafe und des Gerichts — unser Blick geht unwillkürlich zum Fresko der Sintflut hinüber, das wie eine Erfüllung des Spruchs im Tal Josaphat erscheint. Der linke Fuß ist zurück-, der rechte vorgesetzt; wird der Seher gleich aufspringen,

um Gott in den Arm zu fallen, wie der Narr den König Lear abhalten will, Cordelia zu verfluchen? Die Knaben bringen neue Bücher heran — umsonst, das entscheidende Wort steht auf diesem ersten Zettel. Und wieder sieht unsere Erinnerung eine Leargestalt: Gloster, der Edgars Brief liest. Das Schreibpult unter Joels rechtem Arm deutet darauf hin, daß der Seher selbst den schrecklichen Spruch geschrieben hat. Entsetzt liest er nun durch, was der Geist zu schreiben ihn zwang.

Sacharia und Joel, der jüngste und der älteste Prophet unter den sogenannten kleinen Propheten vertreten außer Jonas diese Zwölfgruppe. Nun folgt die erste Seherin, die Delphica, Griechenlands Pythia, die neben Apollos Dreifuß den Dampf der Tiefe aufsteigen sah. Sie ist jung wie Apollo, und gekleidet wie eine Priesterin. Sie hat den Spruch der Tiefe gesprochen und wird gleich das geschriebene Wort den fragenden Priestern hinhalten. Daß es kein Segenswort ist, sagen die großen traurigen Augen. Wieder einmal muß die Hellseherin den hoffenden Menschen den Trost der Blindheit rauben. Hier gibt Michelangelo zum ersten Mal eine komplizierte Stellung; die Delphica saß nach links gewandt, jetzt wendet sie sich nach der rechten Wand. Sucht ihr Auge den Propheten zur Seite? Aber dieser ist ganz versunken in die Lektüre seines Buches, er gönnt der Frau nicht sein Gehör. Der Knabe liest staunend dem Bruder aus dem apollinischen Tempelbuch vor. Die Delphica ist die erste Figur, der wir ins Gesicht sehen können; aber auch sie sieht uns nicht an.

Ihre Schwester, die Eryträa aus Griechenland, liest beim Schein der abendlichen Öllampe. Müde sucht sie neue Seiten, als leide sie unter der Pflicht, all diese schlimme Weissagung zu lesen. Sie hat die Beine lässig übereinander geschlagen, ihr rechter Arm hängt schwer und schlaff in die Mantelfalten herunter. Ihr Hals ist bloß wie bei Michelangelos Maria auf dem Madonnentondo der Uffizien; sie trägt eine seltsame Kappe, ähnlich dem Helm Verrocchios auf dem Marmorrelief Scipio im Louvre. Ganz hell beleuchtet ist das Profil. Die Augen blicken müde in die alten schwarzen Zeichen, die Lippen scheinen leise zu flüstern in der Stille dieser Abendstunde. Auch ihre Pflicht ist es, den Weltuntergang zu verkünden; dicht neben ihr rauschen im Mittelbild die Wasser der deukalionischen Flut. Wie ergreifend ist die Stille ihres Gehäuses, in die das leichte Zischen der von den Knaben neu angeblasenen Ölflamme hereinflackert.

Jesaias unterscheidet sich von Sacharia und Joel zunächst durch seine Jugend. Wer hat diesen „Knecht Gottes“ sonst so jugendlich erdacht? Die kataleptischen Augenlider hat Carl Justi sehr fein auf den Zustand der Begeistung gedeutet: „Jesaia dem Propheten das geschah, daß er im Geist den Herren sitzen sah“. Der Geist überschattet den kräftigen Mann, so daß sein Wille in Banden liegt. Aus dem mächtigen Foliant, der halb geschlossen zur Seite gestellt ist, kamen ihm Ahnungen; und nun dringt es gewaltig ein, erzitternd schaut er die Zukunft. Die Lippen haben geflüstert — das hat der kleine Trabant als Ruf gedeutet und kommt nun jubelnd heran — umsonst. Rätsel und Frage ist dem Suchenden alles — die linke Hand steht ratlos in der Luft. Mächtiger wirken die nackten Füße des Sehers. Die Formen füllen sich hier schon mit breiterer Schwere. Hier ist

der Anfang jenes schwellenderen Stils zu finden, der die Schöpfungsbilder vom Triptychon der Sintflut trennt.

Auf diesen jungen, im Banne des Sehens verschlossenen Propheten folgt nun ein alter, aufgeregter, Ezechiel. Michelangelo meidet das Naheliegende und gibt der Jugend Ruhe, dem Greise Fassungslosigkeit. Das Motiv der Delphica scheint hier gesteigert. In der Rolle, die halb entlassen in der Linken des Propheten flattert, stand eine Weissagung, die höchstes Staunen hervorrief. Der Seher sieht die vier Evangelistentiere herankommen, nach Dantes Purg. 29, 100: ma leggi Ezechiel che le dipingue. Come le vide dalla fredda parte venir con vento con nube e con igne. Seine Rechte glaubt die Tiere greifen zu können. Oder soll sich seine Vision auf das 37. Kapitel beziehen, wo die Gebeine rauschen und die toten Juden auferstehen? Der Gottesstaat erblüht in diesen alten Streitern wieder. Dieser Mann kündet jedenfalls nicht das Gericht im Tal Josaphat, nicht Ende und Fluch, sondern Zukunft und neues Wachstum. Wieder stimmt dies trefflich zu den Mittelbildern; hier werden die Menschen geschaffen! Neben dem Bilde der fleischgewordenen Menschenmutter das Gesicht rauschender Gebeine! Beide Male ist es ein Alter, der dies bewirkt, der alternde Gott und der greise Prophet. Man beachte auch die beiden erhobenen rechten Arme dieser zwei Gestalten. Freilich leuchtet in Gott die Ruhe nach dem geleisteten Tagewerk; den Menschen ist keine Ruhe gegeben, sie wandern mit glühenden Augen in Angst bis zum Grab. Am Ende der Tage sieht Ezechiel endlich das Sturmfeld.

Auf diese zwei Propheten folgen wieder zwei Sibyllen, die im Gegensatz zu den beiden ersten Sibyllen alt, steinalt sind; die Cumäa und die Persica. Die erste ist die Seherin Roms und vertritt die Tiburtina, die einst dem Kaiser Augustus weissagte. Sie hatte sich von Apoll, der sie liebte, soviel Jahre erbeten, als die Staubkörner zählten, die ihre Hand griff; aber sie vergaß um ewige Jugend zu flehen. Nun ist sie so gealtert, daß selbst der Gott die Geliebte nicht wieder erkennt. Michelangelo malt eine Kolossalfigur, die selbst die junonische Madonna des Uffizienbildes überbietet. Der nackte Hals, die nackten Arme und Füße zeigen die stärkste Muskelkraft; der kleine Kopf läßt alles andere doppelt groß erscheinen. Römisch ist die matronale Ruhe, mit der diese Weitsichtige das tiefaufgelegte Buch faßt. Sie liest Altbekanntes noch einmal wieder, gelassen und ernst. An diesen Runen ist nicht zu rütteln. Was mag in dem Buch von alten Tempeln, Kaisern und Kohorten stehen? Ist es etwa die Weltgeschichte des antiken Mittelmeers aus dem Jahre 1000 vor der christlichen Zeitrechnung, als die Griechen die ersten Kolonen nach Cumä sandten, um Großgriechenland zu gründen? Liest sie von Äneas, Evander und Pallas? Wie sie selbst aus Granit gehauen scheint, so sind ihre Träume Ewigkeit; „ed io eterna duro."

In stärkstem Gegensatz steht zur Cumana die Persica. Zwar ist auch sie alt; aber sie ist eng gehüllt in die Tücher, als ob es sie fröstele. Sie ist nicht weitsichtig, sondern kurzsichtig und wir sehen fast nichts von ihrem Gesicht. Der Gegensatz ist auch bei den Knaben zu spüren, die hier im Dunkel verlegen sitzen, während sie bei der Cumana hell belichtet herandrängen und sich umschlingen. Legte jener Nymphe, die Apolls Liebeswerben verschmähte, der Gott den Fluch

ewiger Lebensdauer auf, so sind die späten Tage der chaldäischen Sibylle Zerfall und Schlaflosigkeit. Für Michelangelo mußte die asiatische Welt nach dem Sturm der Türken auf Konstantinopel ein Trümmerhaufen sein. Ein altes letztes, verlebtes Geschöpf murmelt hier noch einige Kunde. Man könnte die Gegensätzlichkeit dieser beiden Frauen lediglich aus dem künstlerischen Gegenspiel ableiten, das den Maler bestimmt hätte, bei einer zweiten Figur genau das Gegenteil von dem zu bilden, was die erste Figur vorträgt. Solches Gegenspiel herrscht in fast allen Altarbildern des Quattrocento; und gewiß ist diese Art, die Motive reich zu entwickeln, hier mit wirksam gewesen. Aber diese beiden Frauen gehören in der Diagonale zu dem Mittelbild der Erschaffung Adams; es kann kein Zufall sein, wenn Michelangelo dem jüngsten Mann die zwei ältesten Frauen naherückt. Vielleicht ist es auch Geschichtsphilosophie, wenn die italienische Sibylle trotz des Alters eine unverwüstliche Lebenskraft darbietet, die persische aber verbraucht und hilflos erscheint.

Daniel ist der jüngste der Propheten; so erscheint er hier im Zauber strahlender Jugendfülle, nur wenig älter als der Marmordavid, in eifriger Tätigkeit. Zum ersten Mal liegt das große Prophetenbuch breit aufgeschlagen auf den Knieen, von der Linken gegen den Leib gestemmt, dazu noch von dem Knaben gehalten. Der Prophet rechnet (Kap. 7, 10) die Zahl der Engel nach (Parad. 29, 133—35) und schreibt das Resultat mit Kohle auf in das kleinere Buch, das links auf dem Schreibpult liegt. Dies veranlaßt die schöne Bewegung nach links, das weite Ausgreifen des nackten linken Armes, der ebenso wie die Brust in heller Beleuchtung liegt. Die Gestalt geht überall über den Rahmen des Tabernakels herüber; der Kopf stößt mit dem Feuergelock der Haare an das Gesims. Daniel ist der einzige Prophet, der schreibt; er ist der „Geheimschreiber" Gottes. Frühere Zeiten hatten Propheten und Evangelisten fleißig schreiben lassen und die einzelnen Stufen der Inspiration dargestellt, indem der eine dem Engel zuhörte, der andere die Feder spitzte, der dritte eintaucht und der vierte dann glücklich losschrieb. Hier ist das Schreiben singulär; Daniel schreibt übrigens nicht wie ein Gelehrter, sondern wie ein Bildhauer.

Und nun der vorletzte Prophet der biblischen Reihe, das ergreifende Bild höchster Trostlosigkeit! Es ist nicht der Jeremias, der im 31. Kapitel einen neuen Himmel und eine neue Erde kündet — wie nahe hätte dies an dieser Stelle neben den Schöpfungsbildern gelegen! — sondern es ist der Verfasser der Threnoi, der Klagelieder. Dies sagt uns deutlich die links herabhängende Rolle mit den Worten ALEF VAV; diese hebräischen Buchstaben beziehen sich auf die Verse der Klagelieder, wo von der weinenden Zion die Rede ist. Facta est quasi vidua domina gentium et egressus est a filia Sion omnis decor eius. Dieser Prophet weissagt nichts; er sitzt auf den rauchenden Trümmern Jerusalems und sieht ein Weltreich untergehen. Die Resignation des Südländers erfüllt ihn. Keine Träne lindert den Schmerz, kein Blick nach außen sucht nach Hilfe. Auf diesen Schultern ruht die Last der absoluten Hoffnungslosigkeit. Und wie Schleier weben die klagenden Nachtgesichte vor ihn eine Hülle, daß er nichts mehr sieht und hört und nicht ahnt, daß zu seinen Häupten tönend wird das erste Licht geboren und Gottes Wesenlosigkeit Gestalt annimmt.

Dieser traurige Mann hat nun zum Geschwister das blühendste Mädchen. In der Libica schafft Michelangelo sich den Frühling der Sibyllinen. Cumäa und Persica sind der Winter, die Libica ist der Triumph ewigen Lebens. Sie überredet wie die goldene Aphrodite. Das Motiv führt zur Cumäa, das offene Buch, die halbe Nacktheit. Aber hier ist Elastizität und Freudigkeit, schwellendes Leben und Morgenfrische. Dies alles gibt den striktesten Gegensatz zu Jeremias. Diese junge schöne leuchtende Frau legt nicht das Buch weg, sie will es auch nicht in die Flammen herunterwerfen, wie Borinski annimmt, sondern sie holt es herab. Während der Morgentoilette kam Geist und Ahnung über die Lebensfrohe, und alles andere beiseite schiebend, sucht sie Bestätigung in den Runen. Die feinen langen Zehen, von leonardesker Art durchströmt, tasten über Boden und Schemel, damit gleich die Kniee den Folianten aufnehmen können, dem sie ihre Morgentraumdeutweise entlocken will. Auf dem Schnee dieses jungen Nackens lastet nichts, auf der jungen Wange schläft Eros und die Arme zittern nicht, als sie die Last des Folianten heben. Nach all den Bildern der Qual und Gebundenheit wirkt dies Frühlingsbild wie ein Osterlied. Michelangelo gab dem jungen Geschöpf all die Schönheit, mit der er sonst so kargte; nur die Eva des Sündenfalls läßt sich der Libica vergleichen. Wie kommt diese Sibylle, die im Kanon die Seniorin ist, die Vertreterin der ägyptischen Kultur und der Thebais-Ideale, die Negerin zu ihrer weisen Jugend? „Ihr Hauptzug ist eine geschmeidige Beweglichkeit, die eben die Lebhaftigkeit und Anmut der Jugend bedeuten soll“ sagt Justi mit Recht; ce qu'on rêve de plus hardi comme amplesse de mouvements et de plus fascinateur comme agrément du corps sind Olliviers Worte. Es liegt etwas von dem Unberührten, Unverdorbenen des Südkindes in ihr; man kann die Ägypterin eine Schwester Evas aus deren ersten besten, reinsten Tagen nennen. Wie Jeremias auf die letzte Sohle männlicher Trauer herabführt, so bietet die Libica die höchste Blüte weiblicher Pracht. Michelangelo rettet sich aus der Trostlosigkeit und Dumpfheit zurück in das Blühende. Inmitten all der Gequälten federt ihre Frische doppelt.

Aber noch galt es den letzten Platz zu besetzen. Er war der kritischste; denn diese Figur fällt dem Eintretenden zuerst in die Augen. Sie tut es noch heute, wo doch das Riesenfresko der Altarwand alles beherrscht; wieviel stärker muß diese Figur damals gesprochen haben, als unter Jonas' Console das plastische Roverewappen, wie auf der Eingangswand saß, als der ganze Raum zwischen dem Wappen und den Quattrocentofresken bis auf die Fenster leer war! Nun hat Michelangelo in der Tat hierhin das Überraschendste gesetzt; denn der hier thronende Prophet ist nackt! Er gehört weder zu den berühmteren kleinen, noch zu den großen Propheten und vielleicht hat nur die kirchliche Beziehung der drei Tage, die er im Walfischbauch lebte, zu den Tagen, als Jesus im Leib der Erde verschlossen war, ihm das seltene Recht verschafft, hier zu erscheinen. Seit den Tagen der Katakomben ist Jonas ja Auferstehungszeuge. In ihm bricht der Zug widerwilligen Trotzes gegen den Gottesbefehl mit grotesker Wildheit auf. Keine Gestalt der Decke verrät deutlicher als Jonas, daß Michelangelo sich energisch an die Bibel gemacht, das Buch Jonas gelesen und sich dann gesagt hat: welches ist der entscheidende Zug deiner Erzählung? Dieser ist nun eben so unmissverständlich wie drastisch: Gott

hat den von ihm Gesandten blamiert. Die entscheidende Stelle ist der erste Vers des 4. Kapitels: „das verdroß Jona gar sehr und er ward zornig“. Er hatte sich geweigert, nach Ninive zu gehen, Gott hatte ihn zweimal gezwungen. Nun predigt er schließlich, wie befohlen, den Untergang der Stadt, der in 40 Tagen komme, alle Niniviten vom König an hüllen sich in Säcke und setzen sich in Asche — da ändert Gott seinen Entschluß und läßt Ninive leben. Wie steht nun der Prophet da? „Ich wollte lieber tot sein, denn leben“ sagt er selbst. Diesen Zug trotzigen Verdrusses hat Michelangelo richtig erkannt und mit höchster Kühnheit dargestellt. Er wußte, daß Papst Julius sich über diese Exegese freuen würde. Zu den kleinen Trabanten kommt hier noch das seltsamste Haustier, der Walfisch, und der Kürbisbaum; beides Dinge, welche die Nacktheit des Propheten motivieren. Über das Motiv der Hände ist viel gestritten worden. Es kann doch kein Zweifel sein, daß der zu Gott aufblickende und mit ihm zürnende Prophet auf das Objekt seines Zornes, die Stadt Ninive weist. Daß diese noch steht, ist ja eben das Skandalon. Wilde Worte entfahren dem Mund; angstvoll hebt der jüngere Knabe die gespreizte Hand und scheu duckt sich der ältere bei diesem Dialog. Klingt es nicht erschütternd, wenn ein so Leibesstarker ruft, er möchte tot sein? Der Grimm ist so stark, daß er den Blitzstrahl nicht fürchtet, der solche Verwegenheit strafen müßte. Wir hören den starken offenen, wilden Schrei der Empörung: Gott hat sein Wort nicht gehalten. Das biblische Buch rettet sich mit matten Phrasen aus diesem Dilemma; hier an der sixtinischen Decke behält der Mensch das letzte Wort. Kein einziger Prophet, keine Sibylle predigt, spricht, redet; dieser einzige Seher brüllt in einer Empörung, die nicht ohnmächtig ist. Wenn Michelangelo über die Libica alle Frauenwonnen ausgoß, so füllte er den letzten Propheten mit den Kräften, die den Mann zum Helden machen: die Furchtlosigkeit des guten Gewissens auch vor dem Mächtigsten, lebendig in einem Geschöpf, dessen starker Leib den Sturm und Donner nicht flieht. Hier haben wir das höchste Lebenssymbol der Renaissance.

Lenken wir von diesen letzten Gestalten den Blick zurück zu dem Noah-Triptychon, so staunen wir über die Zahmheit dieser frühen Formen. Wie ein Tastender hat Michelangelo angefangen, wie ein Meister schließt er. Die Bewegungen, die zuerst einfach und ungezwungen waren, werden immer geballter. Man verlange vom stärksten Ausdruck nicht, daß er „natürlich“ sei; denn er will ja Manifestation des Außerordentlichen sein. Gewiß sind Gehäuse eigentlich dazu da, um Figuren zu umschließen; aber es hat guten Grund, wenn diese heiligen Männer und Frauen die Fessel der Tabernakel sprengen. Wir sind hier nicht in der bürgerlichen Sphäre wie bei den Fresken des Quattrocento; dem Typischen der Urgeschichte, dem Zeitlosen der Seher entspricht das seltsame Gebaren. In diesen sieben Männern und fünf Frauen hat Michelangelo ein Geschlecht geschaffen, das die Marmorleiber der Medicigräber zu Geschwistern hat. Der lockere Pinsel verhilft ihm zu Freskenschatten, die sich wie dichtes Gewölk vor das Licht ballen. Der freie Stil wird zum pathetischen; in der Sonnenhöhe der Renaissance kündet sich dumpf gewaltig der Barock an.

Hat der Besucher in der vorgeschlagenen Folge, an der Eingangswand beginnend, die Decke langsam abgelesen, so beginnt sein Frondienst von neuem,

indem er nun ein zweites Mal die historische Folge nach dem Inhalt, beim ersten Schöpfungsakt beginnend, sich deuten wird. So ist die Decke in fast allen Büchern beschrieben; und gewiß ergibt sich inhaltlich eine feine Steigerung von dem Nichts bis zum Menschen, von der Unschuld zur Sünde. Aber diese so rauschend anhebende Darstellung führt am Schluß eine Enttäuschung herbei. Denn der im Anfang gewählte Maßstab will da nicht mehr passen und wir meinen einen Dramatiker kennen zu lernen, der in dem ersten und zweiten Akt Unbeschreibliches sagt, im Schlußakt aber versagt.

D. Schildhalter, Lünetten und Stichkappen (Abb. S. 113—138).

Man hat nie den Eindruck, als ob der Künstler unter dem theologischen Thema geseufzt hätte; dem Starken wird jede Schranke zur Leiter. Aber freilich gönnen wir es ihm nun, daß er in den zwanzig nackten Schildknappen, die um die fünf kleineren Mittelbilder sitzen, das Ideal der florentiner Plastik, den nackten Jünglingsleib, nun unbekümmert um historische und biblische Tradition in unerhörtem Reichtum ausbreiten darf. Er lehnt sich bei diesen Boten der Freude an Parad. 12, 19—24 an. Die breiten Gurte und scharfen Profile der Architektur-Rahmen geben harte Linien und helle Flächen, vor denen die weichen Konturen der schönen hellbraunen Jünglinge klar und greifbar sich bewegen. Hier ist das Schema der Korrespondenz der Paare zuerst ziemlich streng durchgeführt; die acht ersten Jünglinge, die um die Noahgeschichten sitzen, richten sich in ihren Bewegungen nach ihrem Gegenüber. Aber die andern Burschen vergessen solche Rücksicht; auch werden nun die Bewegungen umständlicher, schwieriger. An Stelle der herben und schlanken florentiner Formen werden die Körper wulstiger, lastender, römischer. Am kompliziertesten ist der Sockelträger über Jeremias, dem dann jener schöne Schwermütige, der nur sinnt, entspricht. Die goldenen Bronzeschilde, die von diesen Armen zu halten sind, geben nur ein erstes Motiv der Bewegung her; Wendungen, Beugungen, Anstemmen, Aufstehen, Wegblicken, Knieen sind selbständige Gebärden. Melozzo hatte in seinen singenden Engeln auf dem Resurrectus-Fresko in SS. Appostoli (die Reste heute in der Sakristei von S. Peter) die schönen Chorknaben und Lieblinge der Kardinäle porträtiert und verherrlicht; diese Bilder entstanden zu der Zeit, als Michelangelo geboren wurde. Als dieser nun nel mezzo del cammin della sua vita, 35 jährig, die gleiche Aufgabe aufgriff, durften die Modelle, die wieder die römische Gasse hergab, eine höhere nackte Schönheit enthüllen.

Wir übergehen die Reliefs auf den Schilden, jene „plastischen Kunstwerke Gottes“, zu denen Purgat. 12 die Anregung gab, die Karyatidenputten an den Prophetengehäusen, die Gelagerten rechts und links von den Tabernakeln — alles Dinge, die genau gekannt sein wollen — um in dieser kurzen Skizze noch ein Wort von den Fresken der Lünetten und Zwickel zu sagen. Das bisher Beschriebene war am 1. September 1510 vollendet; erst ein Jahr darauf begann Michelangelo mit der unteren Reihe, die aus den Tagen der Urzeit und der Weissagung zu der jüdischen Historie überleitet. Ist es nun wahr, was so oft behauptet wird, hier habe Michelangelos Schöpferkraft nachgelassen? Es war jedenfalls eine Kühnheit,

in den acht Zwickeln und sechzehn Fensterlünetten (auch auf jeder Schmalwand zwei) das gleiche Thema „Vorfahren Christi“ anzuschlagen. Die offizielle Liste bot der Stammbaum Jesu bei Matthäus dar, der in der Liturgie des 8. Dezember vorgelesen wurde. Auch hier hat sich aber Michelangelo bei Dante Rat geholt. Karl Borinski hat das Verdienst, diese Beziehungen gefunden und dadurch Leben in die scheinbar so gleichmäßigen Gruppen gebracht zu haben. Den Hinweis auf Dante ergibt schon das Porträt des Dichters in der Zorobabel Lünette. Diese ist nach Steinmann die zuerst gemalte Lünette, deren Folge ebenso wie die der Decke vom Eingang zur Altarwand führt. Wir können an dieser Stelle nur Borinskis Resultate katalogisierend notieren und bitten den Leser, die geistvolle Ableitung dieser Lünetten wie auch der Reliefs auf den Bronzeschildern dort im einzelnen nachzulesen. Carl Justi betont zu sehr das Allgemein-Familiäre und Genrehafte; Steinmann denkt an majestätisch thronende Könige. Aber Michelangelo hat im Anschluß an Dante das Thema „Vorfahren“ in der Weise belebt, daß er Dantes eigene Vorfahren, namentlich den Ahnherrn Cacciaguida hier mit anderen typischen „Antenati“ vorführt. Cacciaguidas Strafrede über das Florenz des Trecento, das die gute alte Tradition vergaß, gab besonders viele und glückliche Kontrastmotive her. Wir beginnen bei der Eingangswand links.

1. Eleazar, Matthan. Das Eiapopeia der Amme und die glücklichen Eltern, welche zuhören. Parad. 15, 121 ff. (Abb. S. 124.)
2. Jakob und Joseph. Der die Mitgift berechnende Vater und die heiratsfähige Tochter. Parad. 15, 103 ff.
3. Azor und Zadok. Der der Mutter trotzende Sohn und der versagende Vater (Pensieroso). Parad. 17, Anfang (Phaeton).
4. Achim, Eliud. Das Brot in fremden Häusern (das von Dante so schwer getragene Geschick, das ihm sein Ahn Parad. 17, 58 voraussagt).
5. Josias, Jechonias und Salathiel. Die Mutter bei nächtlicher Feuersbrunst und der unliebsam geweckte Vater. Inferno 23, 37 ff.
6. Zorobabel, Abiud, Eliakim. Die Zuflucht des verirrten Kindes bei Dante und die himmlische Fürsorge. Das Bild im Parad. 1, 100 ff. und 22, 1 ff. Die Figur rechts ein Porträt Dantes.
7. Hiskias, Manasse und Ammon. Die spätgeborenen Kinder des büßenden Königs Hiskias. Parad. 20, 49 ff.
8. Ozias, Joatham, Achaz. Der Ahnherr Cacciaguida, den der Knabe auf den links von ihm sitzenden Dante hinweist. Parad. 15—17.
9. Asa, Josaphat, Joram. Des Schreibers Mühe (Danteprofil) und das Erwachen. Parad. 10, 22—27. 23, 121—23.
10. Roboam, Abias. Die einsame Ehefrau und ihr in Frankreich gefallener Gatte. Parad. 15, 119 f. (die Frau schwanger, der Gatte tot).
11. Jesse, David, Salomo. Der Ahn Alighieri, der „Bisavo“, ein Stolzer. Parad. 16, 44 ff.
12. Salmon, Boas, Obeth. Das fieberkranke Kind und der sein Wallfahrtsbild anscheltende Pilger. Für die letztere Situation vgl. Purgat. 33, 76 ff., für Dantes Bart Purgat. 31, 67 ff.

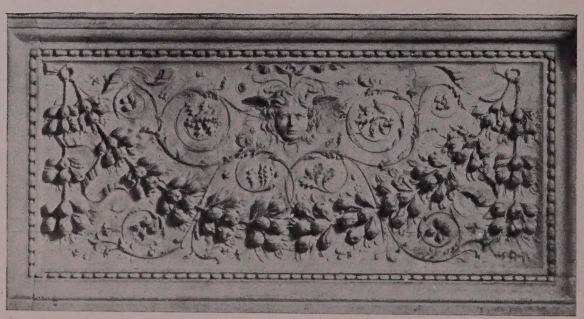
13. und 14. Aminadab und Naason. Neuflorenz und Altflorenz werden drastisch konfrontiert. Parad. 15, 100—103 und 112—114. Dort die moderne Ehefrau Cianghella vor dem Spiegel und der moderne Gatte und Stutzer Lapo Saltarello; hier irgend ein Altflorentiner, „quale Lapo o Biondo“ und die unverkünstelte Frau.

Die zerstörten Lunetten 15 und 16 an der Altarwand bezogen sich auf die drei großen Patriarchen: Abraham mit Isaak, der das Holz trug; Jakob mit dem Stab und Juda schlafend in Bethel.

Wie man sieht, sind es lauter Sitzfiguren, mit dem Rücken einander zugekehrt. Die Motive sind ungemein reich und wechselnd; man hat den Eindruck, so könne es noch lange fortgehen. Ganz schlicht und glatt sind die Steinklötze, auf denen diese Leute hocken; es sind die schlichten Steinbänke kahler Zimmer. Mit Absicht ist die Tracht realistisch und variiert. Hantiert wird weniger als in nordischen Zimmern.

Die Gruppen der Stichkappen zeigen etwas größere Proportionen; sie haben helleres Licht und prononziertere Rahmen. Hier geht es familiär zu. Wir glauben Familien im Zelt hocken zu sehen, die auf der Wanderschaft notdürftige Rast halten. Die Überschriften lauten: Salomo, Jesse, Rehabeam, Asa, Usia, Ezechias, Serobabel und Josia. Die Frau der drittletzten und der Mann der letzten Stichkappe sind das Bedeutendste. Diese ruhigen Dreiecke wirken neben den Tabernakeln besonders heimlich und bürgerlich. Hier ist alles bekleidet, schlafumfangen und hingegeben an den Zufall des Augenblicks.

Bekanntlich versuchte Bramante es bei Papst Julius durchzusetzen, daß Raffael die Stichkappen und Lünetten malen sollte. Michelangelo mußte sich ausführlich verteidigen; die Perfidie, die die beiden Urbinaten ersonnen hatten, wäre beinah ans Ziel gelangt. Hatte der Papst an der Decke das blitzende Gold vermißt (obwohl es dort 10 blitzende goldene Schilde gab!), für das schon sein Oheim eine Vorliebe hatte, so ging es ihm in diesen Zwickeln und Lünetten vielleicht zu bürgerlich zu. Aber Michelangelo wußte, was er tat. Er hat den höchsten Manifestationen der Kräfte am Spiegel des Gewölbes Szenen der Ruhe, des Behagens, des intimen Glücks und des schlichten Wohlseins an die Seite gesetzt und dem maßlosen Ausdruck der Gotteskraft die mäßigen Wünsche bescheidener Erdenbürger gegenübergestellt.



IV. Das jüngste Gericht.

Es wurde schon mehrfach dem Bedauern Ausdruck verliehen, daß uns die Kapelle nicht in der Einheit ihrer ursprünglichen Dekoration (abgesehen von der Decke) erhalten blieb. Als das freundliche Gehege der Quattrocentofresken den Raum ganz umschloß, mag er an einen hortus clausus erinnert haben, in dem heilige schöne Prinzessinnen mit dem Jesuskind spielen. Als dann der ruhige großschimmernde gestirnte Himmel beseitigt wurde und Michelangelo seine großen Quadraturen und Gerüste zog, da wurde das, was bisher Ausklang und Fermate war, zur Hauptsache; die Wanddekoration trat zurück. Wer aber hätte — außer Bramante — den Mut gehabt, den Meister zu schelten, der so Einzigartiges schuf! Derselbe Künstler wurde 22 Jahre später noch einmal in die Kapelle gerufen. Zwei Medicäerpäpste und ein holländischer Fanatiker waren inzwischen auf den Rovere gefolgt; Rom hatte den „sacco", Florenz die Vertreibung der Medici erlebt. Michelangelo hatte am Grabe Julius II. und an den Gräbern der Medici gearbeitet und war nun ein Sechziger geworden. Längst sind die Feinde gestorben, die ihm einst im Vatikan das Leben verbittert haben, Bramante und Raffael. Im Jahre 1534 verließ er seine Heimat Florenz für immer, um für den Rest des Lebens — es wurden noch 30 Jahre — Rom gänzlich anzugehören. Sogleich ersann Papst Paul III. Farnese für ihn eine neue Arbeit. Er stellte ihm die ganze Altarwand der Kapelle zur Verfügung für die Darstellung des jüngsten Gerichts; die Idee stammte allerdings von dem Medici-Papst Clemens VII., für den Michelangelo schon den Karton gezeichnet hatte. Papst Paul betraute den Künstler sofort nach seiner Ankunft in Rom mit der Ausführung, damit er nicht Zeit behalte, an das Juliusgrab zurückzukehren, an das er am 1. August 1535 sich wieder zu machen kontraktlich verpflichtet war. Der Farnese behauptete, dreißig Jahre schon darauf gewartet zu haben, Michelangelo an den richtigen Platz zu stellen; nun sollte es endlich Wirklichkeit werden. Er machte ihn zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes. Und nun verschwand Michelangelo ein zweites Mal — diesmal für sieben Jahre — in der alten Palastkapelle, um eine neue Altarwand zu malen. Wir sehen, der Sechzigjährige arbeitete nicht mehr mit der Schnelligkeit wie früher. Und doch brauchte er hier nicht auf dem Rücken zu liegen, er hatte eine einzige glatte senkrechte, nur leicht nach vorn geneigte Fläche vor sich, die er von oben nach unten ausmalte. Um diese Fläche zu gewinnen, waren allerdings vier Amputationen notwendig gewesen: die beiden Fresken Peruginos wurden weggeschlagen, das Altarbild dieses Malers mit der Krönung Marias wurde ebenfalls beseitigt, die beiden Fenster mußten zugemauert und schließlich auch Michelangelos eigene Lünetten dieser Ostwand (mit den Tafeln Abraham, Isaak, Jakob, Juda) entfernt werden. Auch das Rovere-Wappen verschwand. Ohne jede Einrahmung drängt sich das Fresko bis hoch in die Lünetten, seitlich bis an den Mauerwinkel und unten bis auf das Gesims der kleinen Türen, d. h. bis auf die Höhe des Altartisches herab. Als Gegenstück war für die Eingangswand ein ebenso großes Fresko, der Sturz Lucifers, geplant.

Zunächst wäre nun zu fragen, ob denn das Thema des Giudizio finale an diese Wand passe? Wie groß würde es auf der Mauer eines Camposanto wirken!

Freilich hatte schon Giotto in der Paduaner Arena das Gericht als Abschluß an die eine Schmalwand der Kapelle gemalt, aber wohlgemerkt an die Eingangswand so daß es nicht die stärkste und schaubarste Note wurde. Die Zeit nach 1530 drängte zur Eschatologie. Die Heilsgeschichten der Vergangenheit verblaßten vor den drohenden Schatten der dies irae, dies illa. Nach dem Lebensjubel der goldenen Tage, der sich, ach auch hier so schnell erschöpfte, kehrte der Mensch in Scham und Angst wieder in die dunkleren Hallen seiner Richter zurück. Auch in der päpstlichen Palastkapelle findet man dies Bekenntnis; man hatte schon nicht mehr den Mut, dem grollenden Jonas frank in die Augen zu sehen. In der Stadt, deren Boden vom Märtyrerblut geweiht war, klang nun wieder der säkulare Hymnus des 8. Jahrhunderts:

O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctarum urbium exellentissima,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida:
Salutem dicimus tibi per omnia,
Te benedicimus, salve, per saecula!

Das ist die geistige Atmosphäre, in der Michelangelos Gericht entstand!

Schlimm hat die Zeit mit diesem Fresko gehaust. Kerzenrauch hat es geschwärzt, das Blau des Grundes drang stark vor, die bleichen Leiber verloren ihre Farbe. Man nahm Anstoß an den nackten Gestalten und Daniele da Volterra zog ihnen auf Befehl Papst Pauls IV. Hosen an. Den ursprünglichen Zustand geben alte Kopien in kleinem Maßstab, z. B. eine Tafel der Neapler Pinakothek und ein Stich von Niccolo della Casa. (Abb. S. 139 u. 140.)

In vier Ordnungen baut Michelangelo die Szenen des jüngsten Tages übereinander. Unten links erscheint wieder jener Berghang, den wir an der Decke schon mehrfach fanden, wo die Toten auferstehn; rechts glüht die Hölle, zu der Charons Nachen fährt. Die zweite Reihe hat in der Mitte die Tubenbläser, links die aufsteigenden Seligen, rechts die Verdammten, die herab müssen. Die dritte Reihe zeigt im Centrum Christus, umgeben von einer Wolke von Heiligen; links und rechts die Märtyrer und Berufenen. In der obersten Reihe fliegt die Engelschar mit den Passionssymbolen.

Wie ein antiker Heros erscheint der jugendliche bartlose nackte Christus. Seine Gebärde ist nicht zwiefach, wie man geglaubt hat, sondern drückt nur den einen Gedanken der Abweisung: „a basso“ aus. Scheu umdrängen ihn die erlauchtesten Zeugen. Die Nacktheit aller Figuren soll den Gedanken: „quidquid latet apparebit“ illustrieren; ferner wollte es die Überlieferung, daß alle Toten als 30jährige, so alt wie Christus am Ostertage, auferständen. Angstvoll kauert Maria dem Sohn zur Seite, die Mutter, der doch sonst stets das Recht der Gleichordnung und der Fürbitte zusteht. Petrus und Adam, Andreas und Stephanus, Eva und Anna, Laurentius und Bartholomäus sind zu erkennen; lauter herkulische Gestalten, schimmernd in der Schönheit morgendlich frischer Leiber, die keine Wunden mehr kennen. Herrlicher wogt es von links heran; viel heilige Frauen, reuige und reine, mit dem Blick der Seele und dem Leuchten edler Formen, drängen herüber zu dem Meister.

Die schönste Frau ist die ganz vorn stehende (S. 145), die sog. Niobe, die eine junge Heilige, welche vor ihr kniet, beschützt. Steinmann glaubt, daß es Anna und Maria seien. Rechts feiern die Erlösten das Wiedersehen; sie umschlingen sich selig mit den Armen, sie weisen einander die schrecklichen Marterwerkzeuge, die einst ihr Fleisch zerrissen haben, nun aber Ehrenzeichen geworden sind. Caterina und Sebastian knieen auf den tieferen Wolken.

In der Mitte der zweiten Reihe tönen schmetternde Fanfaren; stark braust der Klang, um die Schläfer aus den Jahrhunderten zu rufen. Ein großes Buch (rechts) enthält das Sündenregister, ein kleines die Liste der guten Taten. Mühsam steigen links die Treuen aufwärts: „Fühlest dich entkörpert schon, nahest dich zu Gottes Thron". Rechts geht es in gleicher Verschlingung in die rote Tiefe. Auch da möchte man sich helfen und festhalten; aber schon erscheint das braune Geteufel und zerrt herab.

Ganz unten hält Charons großer Nachen mit einer neuen Ladung der Verdammten, die eilig aus dem Kahn stürzen, damit Charons Ruder ihnen nicht um die Köpfe saust. Minos Spruch erwartet sie; so oft die Schlange den Sünder umschlingt, so viel Bulgen müssen sie herabsteigen. Wir sehen einen Verbrecher von der Schlange doppelt umgürtet; er gehört in die zweite Bulge zu den Schlemmern. Links wird die Vision des Knochenfeldes, das Ezechiel erblickt hatte, Wirklichkeit. Die Schlafbetäubten erwachen, die Knochen füllen sich mit Fleisch und sehnsüchtig heben sich die Arme. Der Mönch am untersten Rand, von dem nur die Büste sichtbar wird, ist Savonarola.

Obwohl das Fresko als Ganzes mit der ursprünglichen Kraft heute nicht mehr wirkt, bleiben die Einzelfiguren doch übergewaltig. Borinski hat mit Recht betont, daß die Heiligen ihre Marterinstrumente doch nur deshalb vorweisen, weil auch sie Angst haben, nicht zu bestehen. So drückt es ja auch der alte Sang aus:

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus?

Es fehlt aber auch nicht an Lichtgedanken Groß ist die Schar derer, die überwunden haben und früh des ewigen Lichts genießen. Die dies irae ist nicht das einzige Thema. Falsch ist die Deutung, als ob die Heiligen Recht forderten an den Sündern. Ihre Nacktheit ist der Ausdruck der Überzeitlichkeit. Kronen sind gefallen, Fürstenmäntel herabgesunken; auch die Mönchskutte und das Pilgerkleid gelten heute nicht mehr. Nur die Eisen blutiger Qualen werden gnädig mit auf die Wage gelegt. Über 250 Personen sind auf dem Fresko zu sehen; also etwa 100 weniger als auf der Decke. Im ganzen hat Michelangelo für die sixtinische Kapelle mehr als 600 Figuren gemalt.

Zu den Fresken der Seitenwände und der Decke, welche die Urgeschichte, die der Patriarchen und das Leben Jesu erzählen, gesellten sich einst noch die Teppiche mit den Szenen der Apostelgeschichte, die nach Raffaels Kartons in Arras gewebt wurden und dazu bestimmt waren, bei hohen Festen an den unteren Wänden

zu hängen. Sie mögen nicht wenig dazu beigetragen haben, den Raumabschluß zu verstärken. Eine Reihe dieser Teppiche hängt heute im Vatikan; besser versteht man ihre ursprüngliche Raumwirkung im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, wo eine andere Folge über altem Gestühl in der ursprünglichen Höhe angebracht ist. Wir möchten der Hoffnung Ausdruck geben, daß die vatikanischen Teppiche dauernd in der Sistina ausgehängt werden. Man hat Raffaels Kartons die Parthenon-Skulpturen der modernen Kunst genannt; es wäre ein Geschenk, wenn man an der Stelle, für die diese Teppiche bestimmt waren, die Meisterleistung des Urbinaten mit Michelangelos Fresken vergleichen könnte.

ABBILDUNGEN

Das Innere der Sixtinischen Kapelle

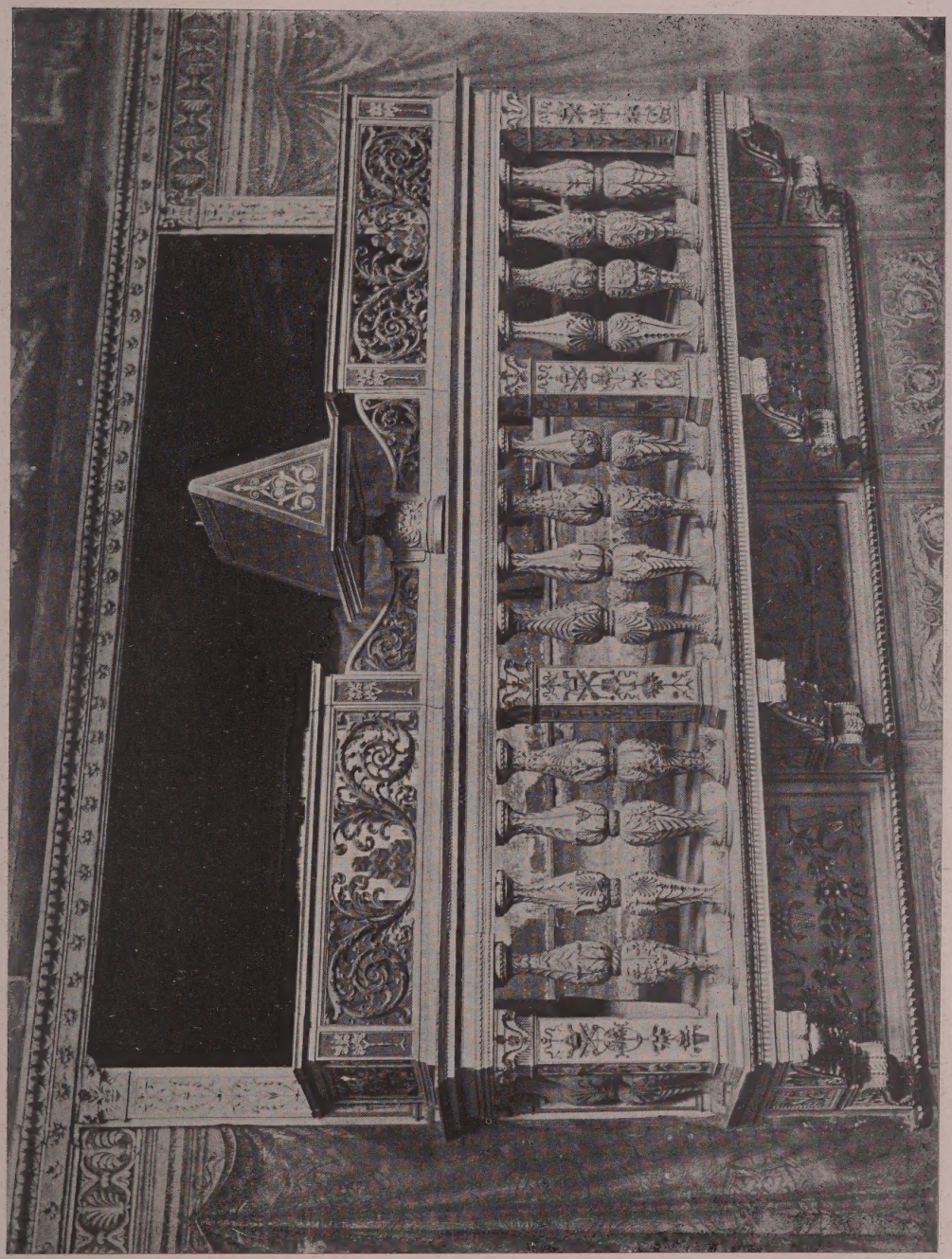
The interior of the Sistine chapel

L'intérieur de la chapelle Sixtine

Die Kapelle von 1483—1508

The Chapel 1483—1508

La Chapelle en 1483—1508



The Cantoria — Die Cantoria — La Cantorie

Pinturicchio: Beschneidung der Söhne des Moses.

Circumcision of the sons of Moses

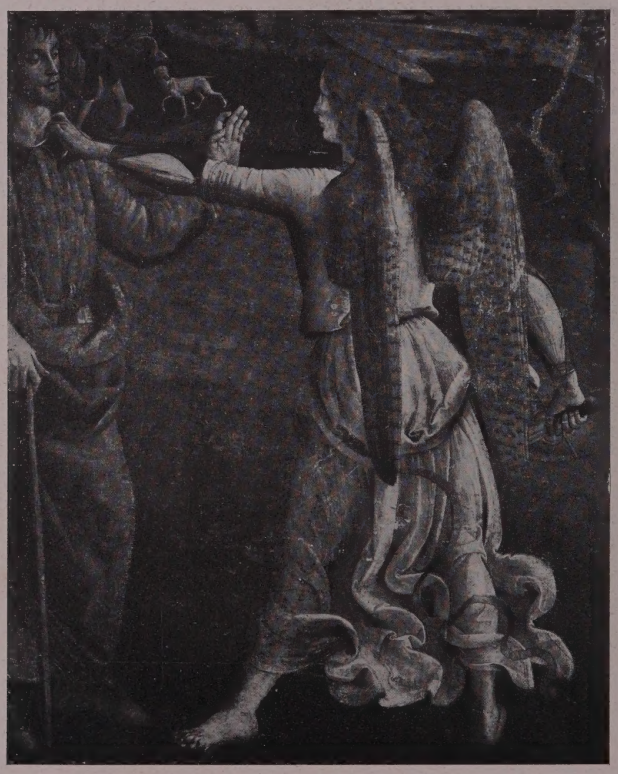
Circoncision des fils de Moïse

Beschneidung der Söhne des Moses
(Teilstück)

The Circumcision of the sons of Moses
(Detail)

La circoncision des fils de Moïse
(Détail)

Moses' Taten im Lande Midian
(Teilstück)
Scenes from the life of Moses
(Detail)
Scènes de la vie de Moïse
(Détail)



Beschneidung der Söhne des Moses
(Teilstück)
The Circumcision of the sons of Moses
(Detail)
La Circoncision des fils de Moïse
(Détail)

Pinturicchio: Die Taufe Christi

Baptism of Christ

Baptême de Jésus-Christ

Botticelli: Moses Taten im Lande Midian

Scenes from the life of Moses

Scènes de la vie de Moïse

Botticelli: Die drei Versuchungen Christi

The three temptations of Christ

Les trois tentations de Jésus-Christ

Die drei Versuchungen Christi (Teilstück)
The three temptations of Christ (Detail)
Les trois tentations de Jésus-Christ (Détail)

Die drei Versuchungen Christi (Teilstück)
The three temptations of Christ (Detail)
Les trois tentations de Jésus-Christ (Détail)

Der Untergang Pharaos
(Porträt des Roberto Malatesta)

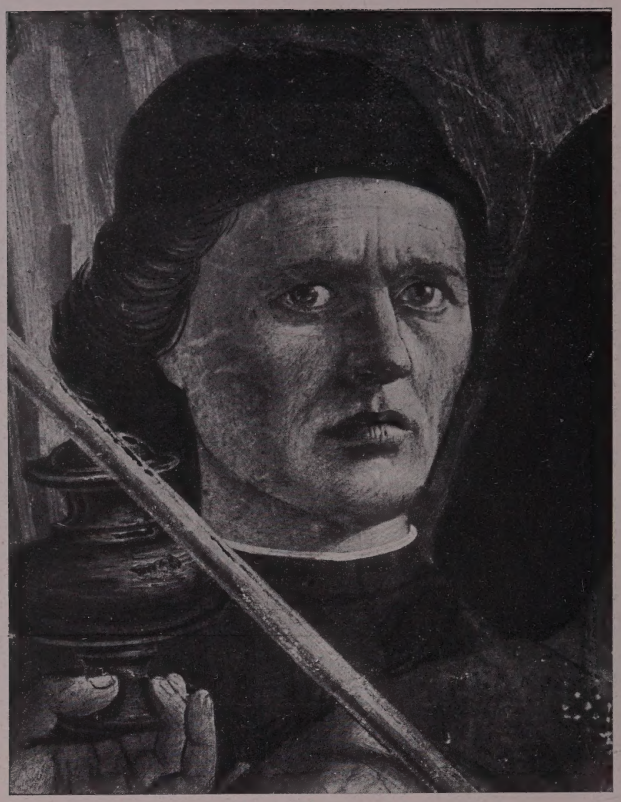
Pharaoh's Passage of the Red Sea
(Portrait of Roberto Malatesta)

Pharaon périt dans la Mer Rouge
(Portrait de Roberto Malatesta)

Die drei Versuchungen Christi
(Teilstück)

The three temptations of Christ
(Detail)

Les trois tentations de Jésus-Christ
(Détail)



Der Untergang Pharaos
(Selbstbildnis des Piero di Cosimo)
Pharaoh's Passage of the Red Sea
(Portrait of Piero die Cosimo by-himself)
Pharaon périt dans la Mer Rouge
(Portrait de Piero di Cosimo par lui-même)

Der Untergang Pharaos
(Teilstück)
Pharao's Passage of the Red Sea
(Detail)
Pharaon périt dans la Mer Rouge
(Détail)

Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo: Der Untergang Pharaos

Pharaohs Passage of the Red Sea

Pharaon périt dans la Mer Rouge

Ghirlandaio: Die Berufung des Petrus und Andreas

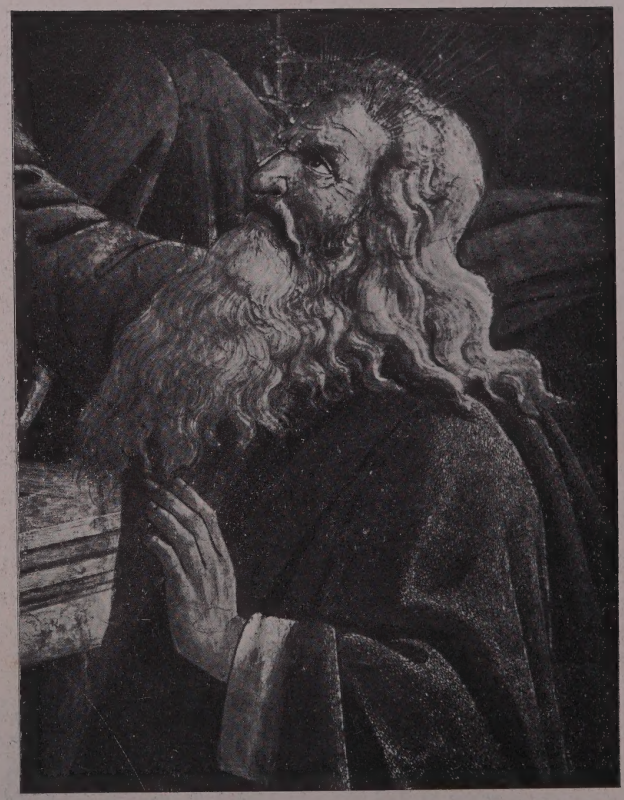
The Vocation of St. Peter and St. Andrew — La Vocation de St. Pierre et St. André

Cosimo Rosselli: Geschichte des Decalogs

Moses giving the Law from the Mount Sinai, and the adoration of the Golden Calf

Moïse recevant les tables de la loi et détruisant le veau d'or

Geschichte des Decalogs
(Teilstück)
Moses giving the Law (Detail)
Moïse recevant les tables de la loi (Détail)



Die Rotte Korah
(Kopf des Moses)
The Company of Korah (head of Moses)
La Révolte de Coré (tête de Moise)

Cosimo Rosselli und Piero die Cosimo: Die Bergpredigt

The Sermon on the Mount

Le Sermon sur la Montagne

Botticelli: Die Rotte Korah

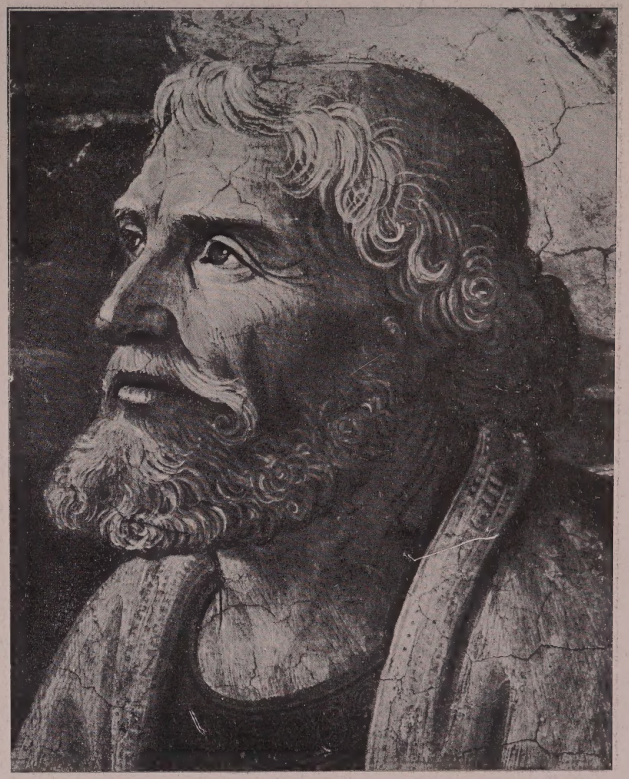
The Company of Korah

La Révolte de Coré

Die Rotte Korah
(Teilstück)

The Company of Korah
(Detail)

La Révolte de Coré
(Détail)



Die Berufung des Petrus und Andreas
(Kopf des Petrus)

The Vocation of St. Peter and St. Andrew
(St. Peter)

La Vocation de St. Pierre et St. André
(Saint Pierre)

Perugino: Die Schlüsselverleihung

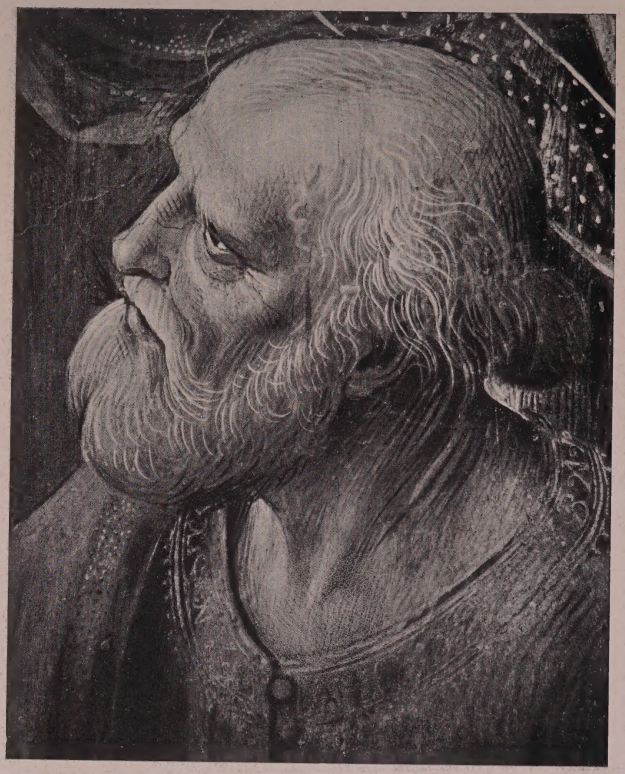
Christ giving the keys to St. Peter

Jésus donnant les clefs à St. Pierre

Die Schlüsselverleihung
(Selbstbildnis Peruginos)

Christ giving the keys to St. Peter
(Portrait of Perugino by-himself)

Jésus donnant les clefs à St. Pierre
(Portrait de Perugino par lui-même)



Die Schlüsselverleihung
(Teilstück: Kopf des Petrus)

Christ giving the keys to St. Peter
(Detail: St. Peter)

Jésus donnant les clefs à St. Pierre
(Détail: St. Pierre)

Luca Signorelli: Die letzten Tage des Moses

The last days of Moses

Les derniers jours de Moïse

Die letzten Tage des Moses
(der nackte Jüngling)

The last days of Moses
(naked youth)

Les derniers jours de Moïse
(l'homme nu)

Die letzten Tage des Moses
(Der Engel zeigt Moses das verheissene Land)

The last days of Moses
(The angel showing Moses the Promised Land)

Les derniers jours de Moïse
(L'ange qui montre à Moïse la terre promise)

Die letzten Tage des Moses
(Kopf eines Alten)

The last days of Moses
(Head of an old man)

Les derniers jours de Moïse
(Tête de vieillard)

Die letzten Tage des Moses
(Bildnis)

The last days of Moses
(Portrait

Les derniers jours de Moïse
(Portrait)

Cosimo Rosselli: Das Abendmahl

The Last Supper

La Cène

Das Abendmahl
(Petrus)

The last Supper
(St. Peter)

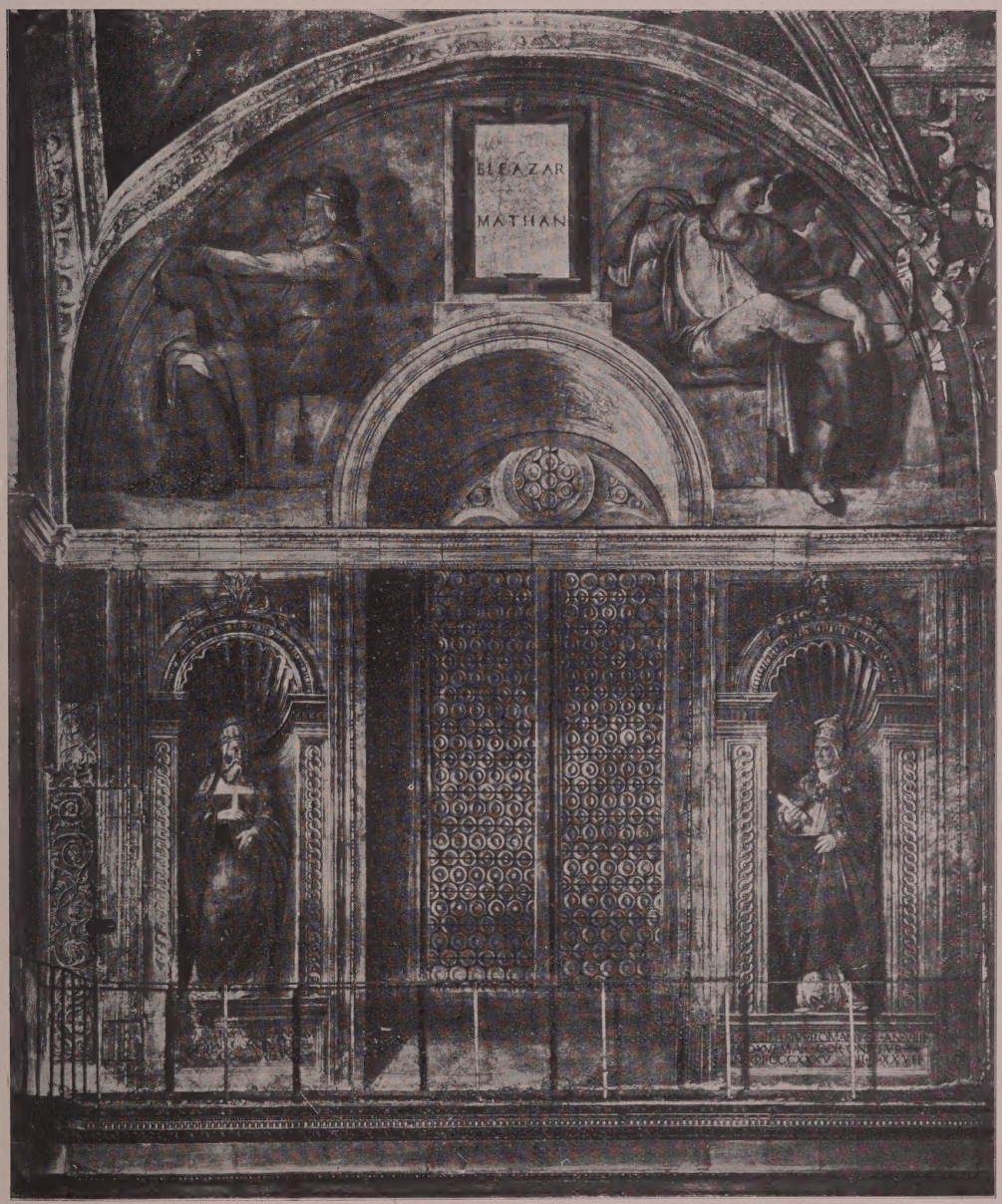
La Cène
(Saint Pierre)

Botticelli: St. Stefanus

Botticelli: St. Cornelius

Ghirlandaio: St. Dalmata

Botticelli: St. Evaristus

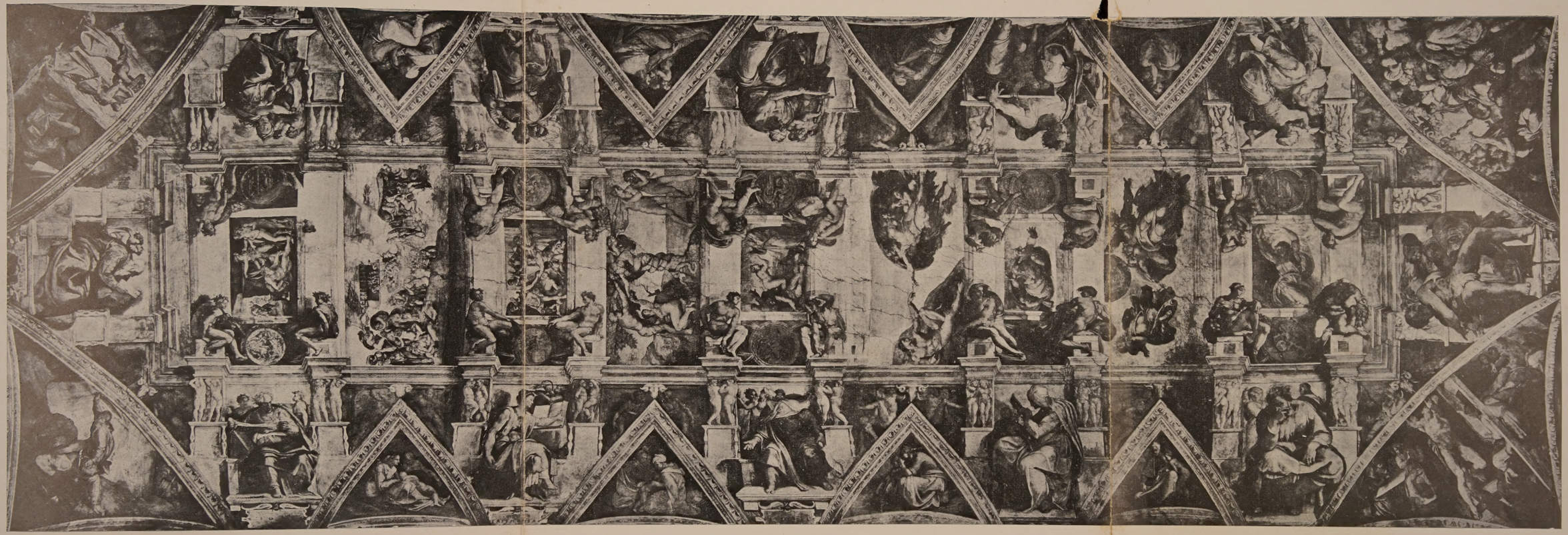


Ein Fenster

A window

Une fénêtre

Fra Diamante: St. Eleuterius

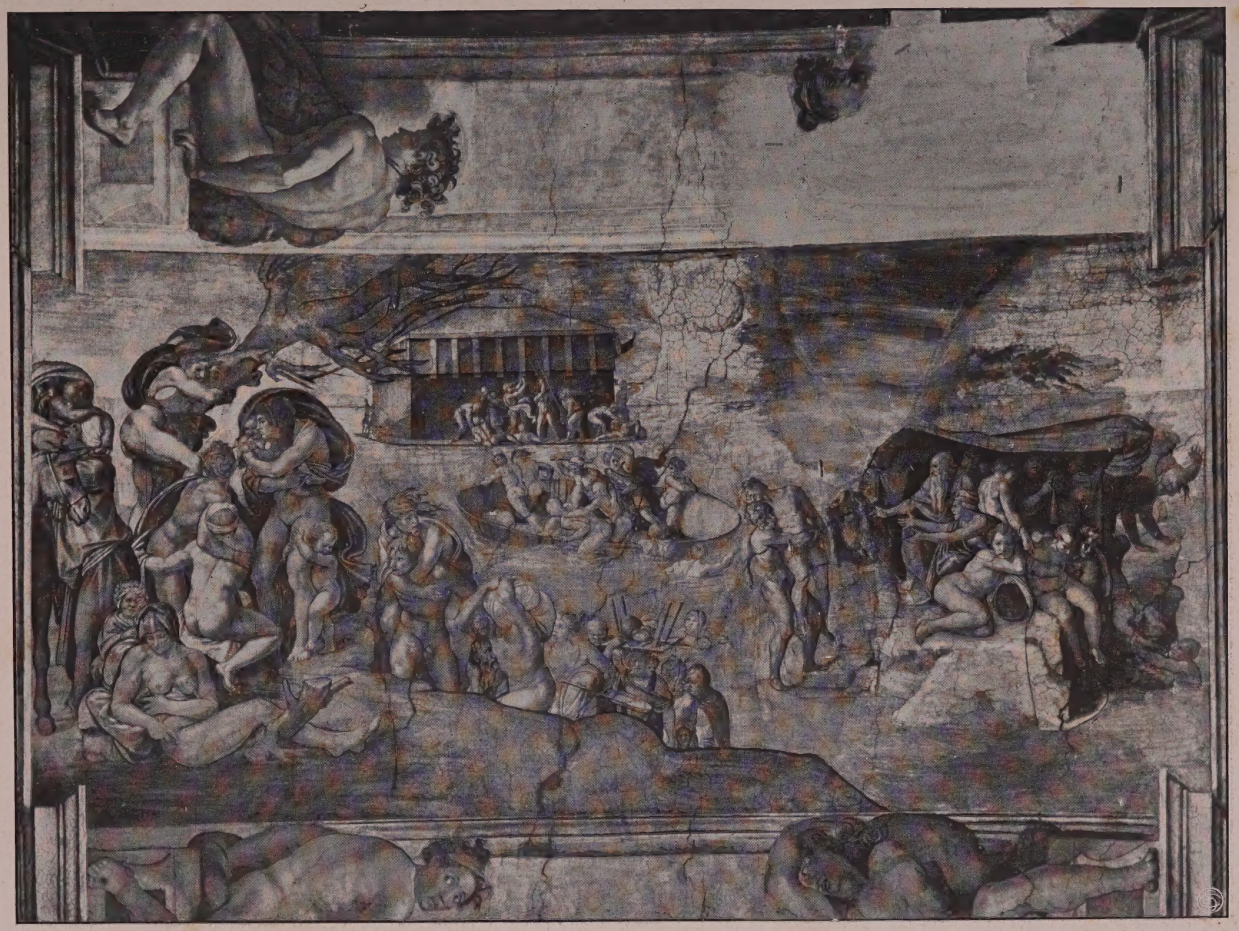


Total View of the Ceiling

Gesamtansicht der Decke

Vue totale du plafond

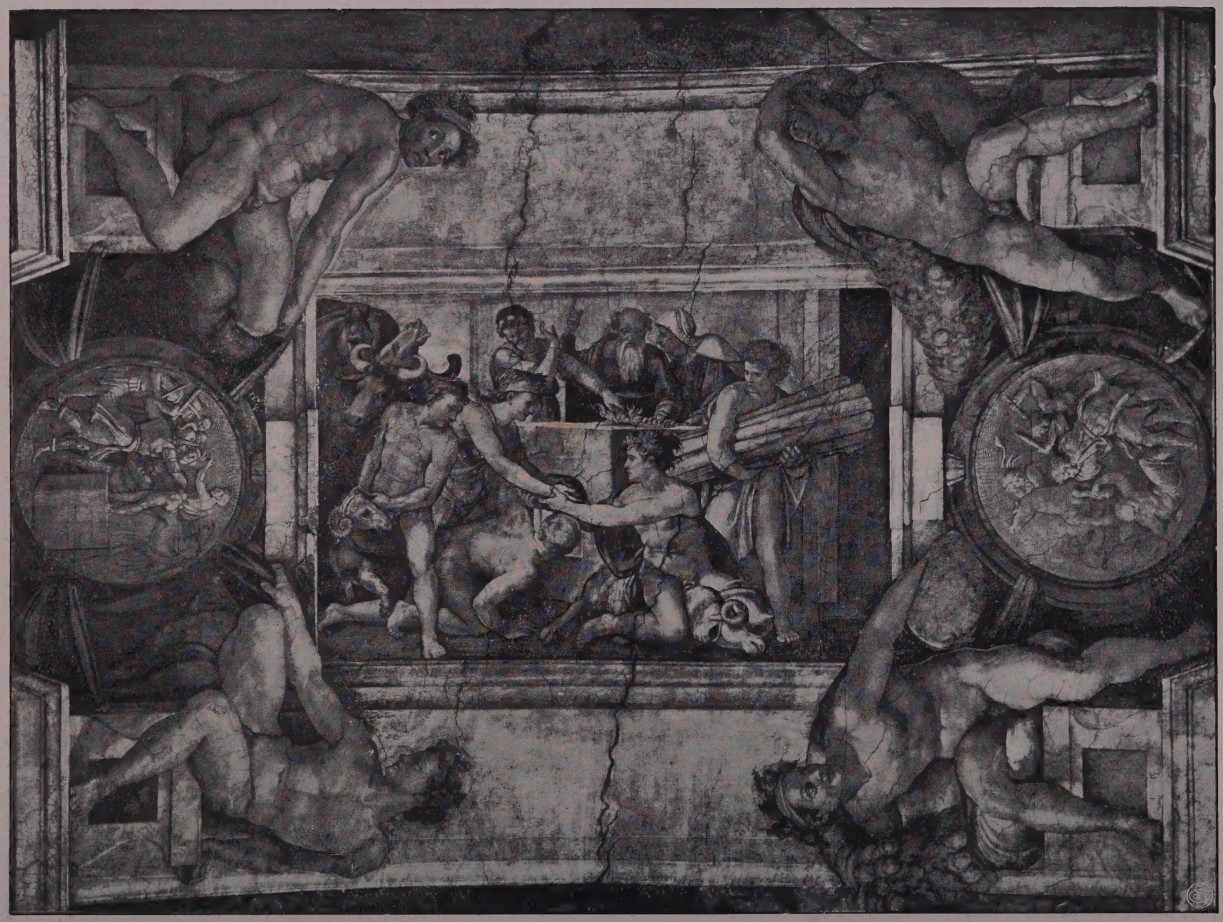
343 f



Die Sintflut

The flood

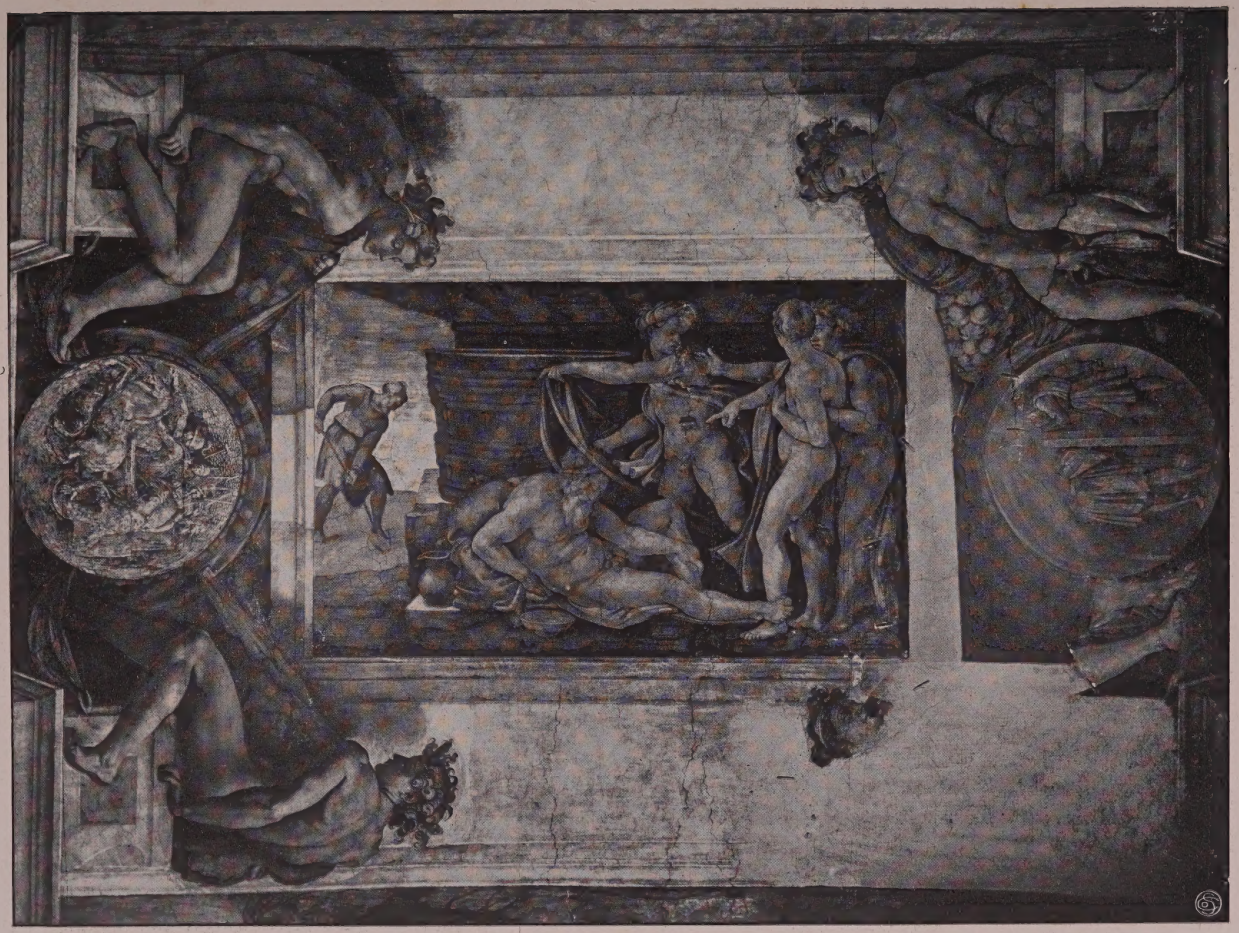
Le déluge



Das Opfer Noahs

The sacrifice of Noah

Le sacrifice de Noé



Die Trunkenheit Noahs

The drunkenness of Noah

L'ivresse de Noé

Die Sintflut
(Teilstück)

The flood
(Detail)

Le déluge
(Détail)

Die Sintflut
(Teilstück)

The flood
(Detail)

Le déluge
(Détail)

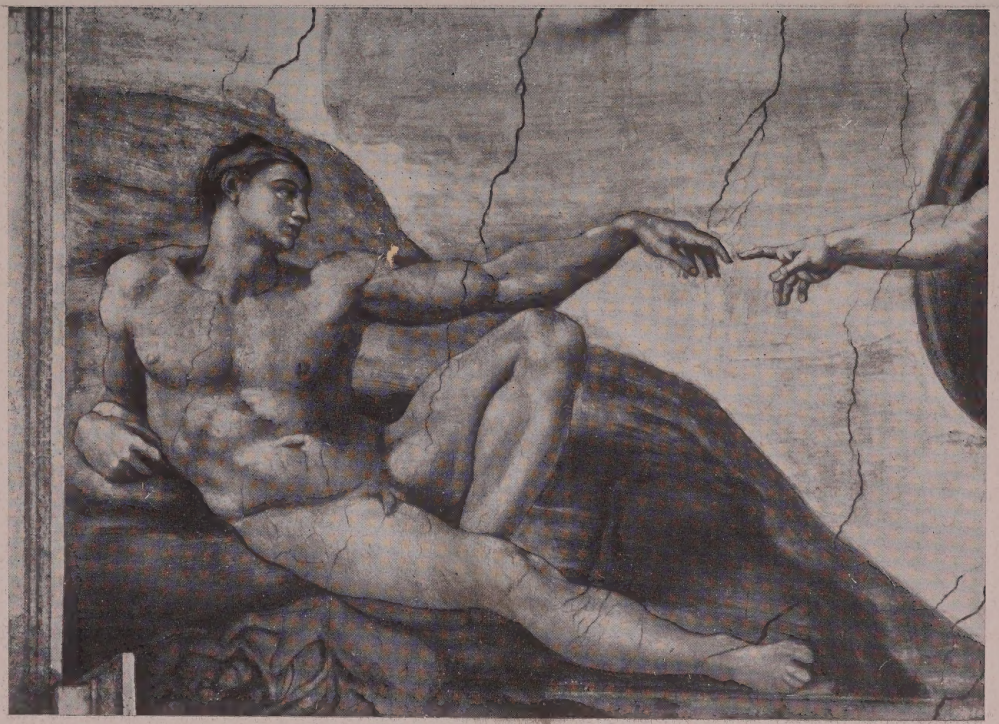
Die Erschaffung Adams

The creation of Adam

La création d'Adam

Die Erschaffung Adams
(Teilstück)
The creation of Adam
(Detail)
La création d'Adam
(Détail)

Die Erschaffung Adams
(Teilstück)
The creation of Adam
(Detail)
La création d'Adam
(Détail)



Die Erschaffung Adams
(Teilstück)

The creation of Adam
(Detail)

La création d'Adam
(Détail)

The creation of Eve

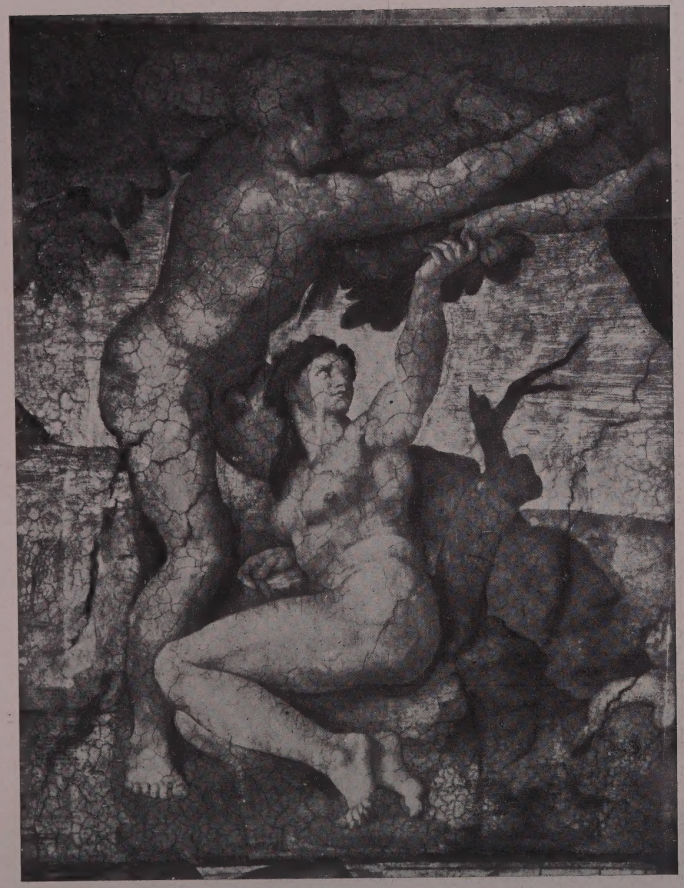
Die Erschaffung Evas

La création d'Eve

Die Erschaffung Evas
(Teilstück)

The creation of Eva
(Detail)

La création d'Eve
(Détail)



Der Sündenfall
(Die Versuchung)

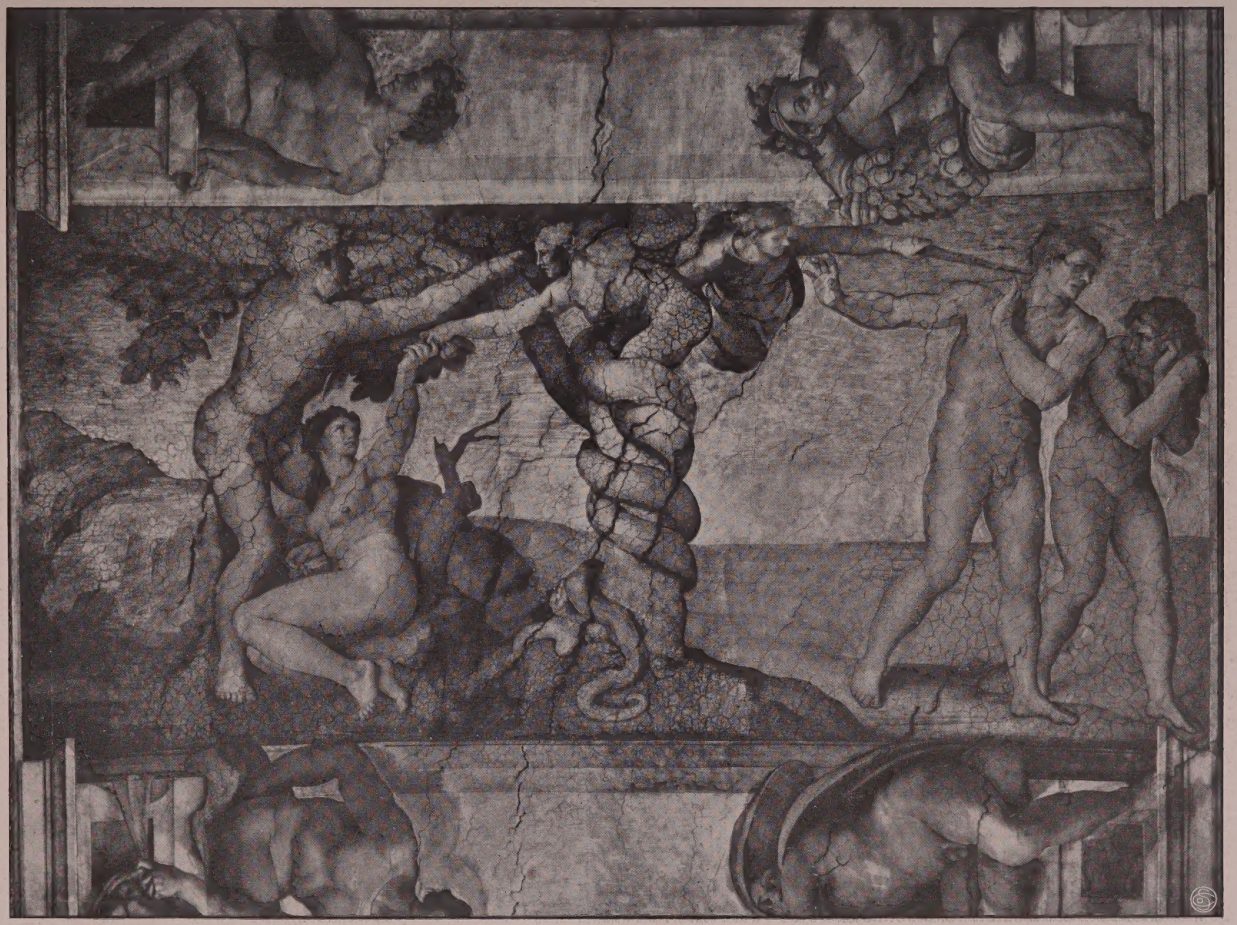
The fall
(The temptation)

Le premier péché
(La tentation)

Der Sündenfall
(Die Vertreibung aus dem Paradies)

The fall
(Expulsion from the paradise)

Le premier péché
(L'expulsion du paradis)



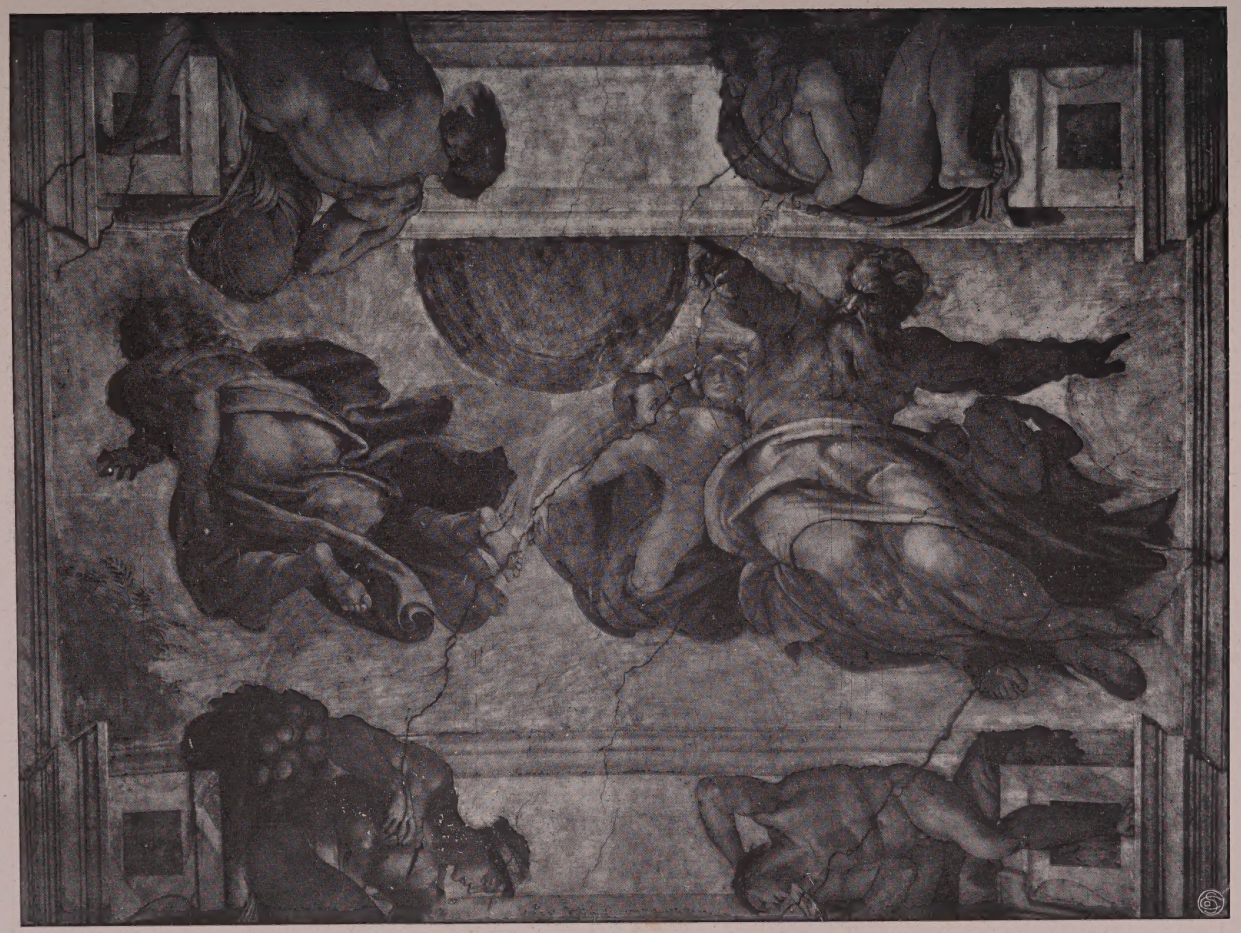
Der Sündenfall

The fall

Le premier péché

Die Trennung von Licht und Finsternis

Separation of light and darkness — La séparation de la lumière des tenèbres



Die Erschaffung von Sonne und Mond

The creation of sun and moon

La création du soleil et de la lune

Segnung der Flur

David tötet Goliath

David killing Goliath

David tuant Goliath

Judith und Holophernes

Judith and Holophernes

Judith et Holopherne

Esther und Ahasver

Esther and Ahasuerus

Esther et Assuérus

Die eherne Schlange

The brazen serpent

Le serpent d'airain

Der Prophet Sacharia

The prophet Sachariah

Le prophète Sacharie

Die delphische Sibylle

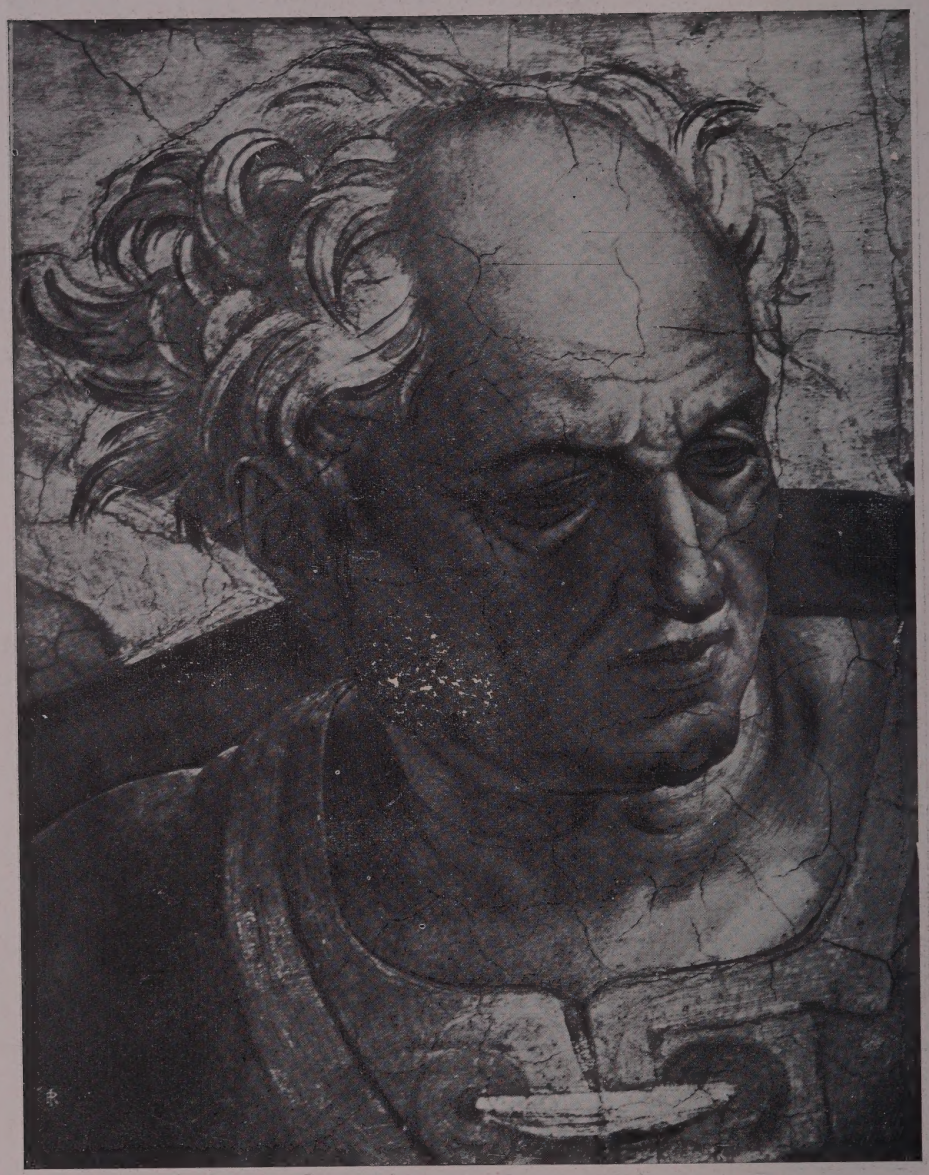
The Delphic Sibyl

La Sibylle de Delphes

Der Prophet Joel

The prophet Joel

Le prophète Joël



Der Prophet Joel
(Teilstück)

The prophet Joel
(Detail)

Le prophète Joël
(Détail)

Die delphische Sibylle
(Teilstück)

The Delphic Sibyl
(Detail)

La Sibylle de Delphes
(Détail)

Die cryträische Sibylle

The Erythrean Sibyl

La Sibylle Erythrée

Der Prophet Jesaias

The prophet Isaiah

Le prophète Isaïe

Der Prophet Jesaias
(Teilstück)

The prophet Isaiah
(Detail)

Le prophète Isaie
(Détail)

Der Prophet Ezechiel
(Teilstück)

The prophet Ezekiel
(Detail)

Le prophète Ezéchiel
(Détail)

Der Prophet Ezechiel

The prophet Ezekiel

Le prophète Ezéchiel

Die cumäische Sibylle

The Cumaean Sibyl

La Sibylle de Cumes

Die cumäische Sibylle
(Teilstück)

The Cumaean Sibyl
(Detail)

La Sibylle de Cumes
(Détail)

Die persische Sibylle

The persian Sibyl

La Sibylle de Perse

Der Prophet Daniel

The prophet Daniel

Le prophète Daniel

Der Prophet Jeremias

The prophet Jeremiah

Le prophète Jérémie

Die libysche Sibylle

The Libyan Sibyl

La Sibylle libyque

Der Prophet Jonas

The prophet Jonas

Le prophète Jonas

Die libysche Sibylle
(Teilstück)

The Libyan Sibyl
(Detail)

La Sibylle libyque
(Détail)

Figur zur Rechten Joels
Figure on the right of Joel Figure à droite de Joël

Figur zur Linken Joels
Figure on the left of Joel Figure à gauche de Joël

Figur zur Rechten der eryträischen Sibylle

Figure on the right of the Erythrean Sibyl

Figure à droite de la Sibylle Erythrée

Figur zur Linken der eryträischen Sibylle

Figure on the left of the Erythrean Sibyl

Figure à gauche de la Sibylle Erythrée

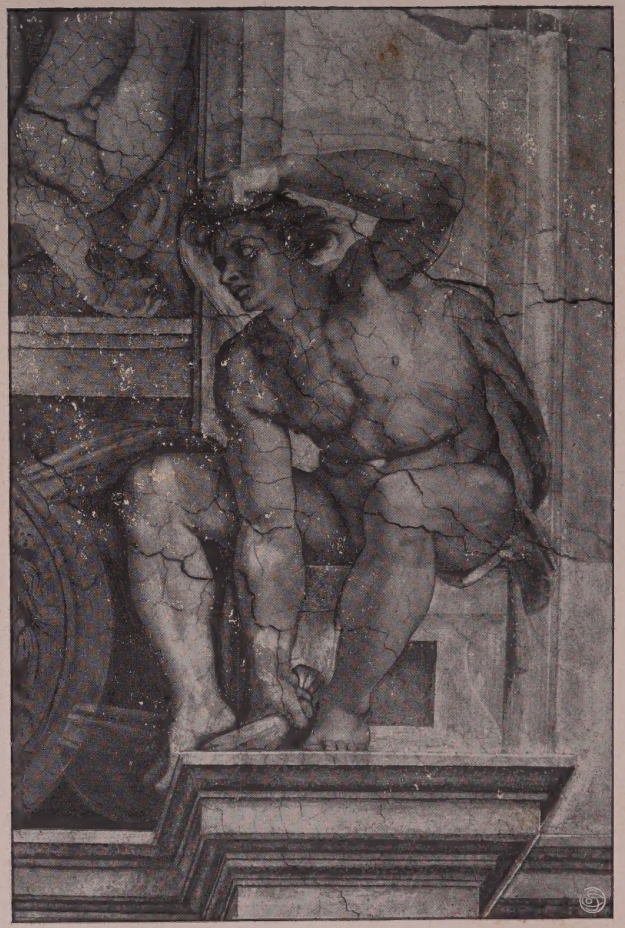
Figur zur Rechten Jesaias'
Figure on the right of Isaiah Figure à droite d'Isaie

Figur zur Linken Jesaias'
Figure on the left of Isaiah Figure à gauche d'Isaie

Figur zur Rechten der cumäischen Sibylle
Figure on the right of the Cumaean Sibyl
Figure à droite de la Sibylle de Cumes

Figur zur Linken der cumäischen Sibylle
Figure on the left of the Cumaean Sibyl
Figure à gauche de la Sibylle de Cumes

Figur zur Rechten Ezechiels
Figure on the right of Ezekiel
Figure à droite d'Ezéchiel

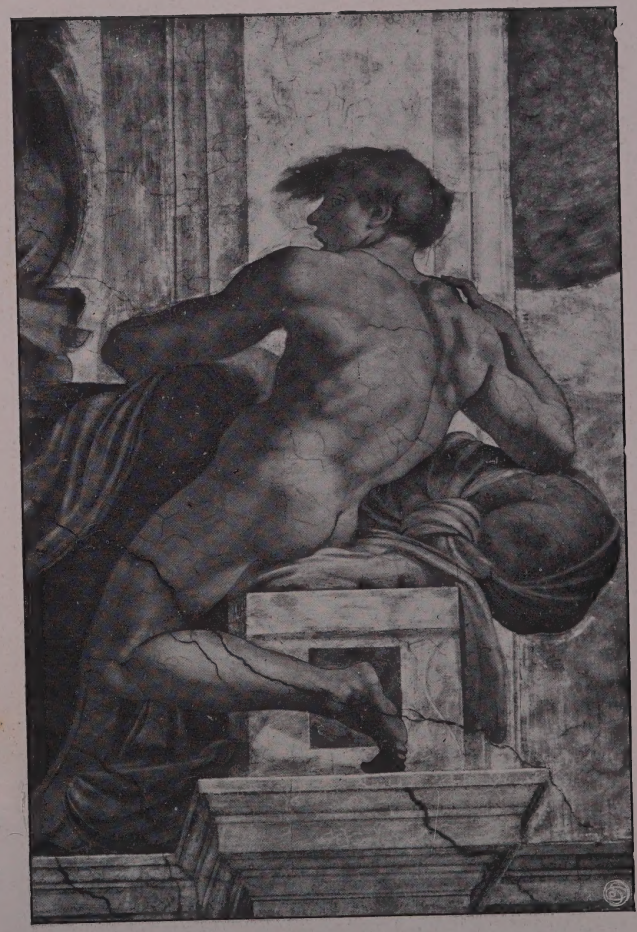


Figur zur Linken Ezechiels
Figure on the left of Ezekiel
Figure à gauche d'Ezéchiel

Figur zur Rechten der persischen Sibylle

Figure on the right of the Persian Sibyl

Figure à droite de la Sibylle de Perse



Figur zur Linken der persischen Sibylle

Figure on the left of the Persian Sibyl

Figure à gauche de la Sibylle de Perse

Figur zur Rechten Daniels
Figure on the right of Daniel Figure à droite de Daniel

Figur zur Linken Daniels
Figure on the left of Daniel Figure à gauche de Daniel

Figur zur Rechten der libyschen Sibylle

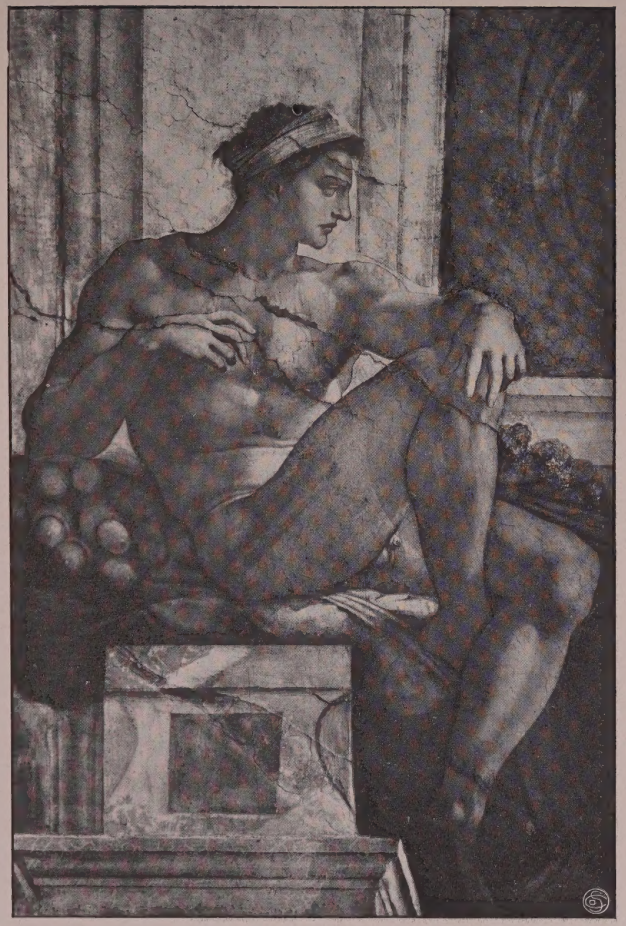
Figure on the right of the Libyan Sibyl

Figure à droite de la Sibylle libyque

Figur zur Linken der libyschen Sibylle

Figure on the left of the Libyan Sibyl

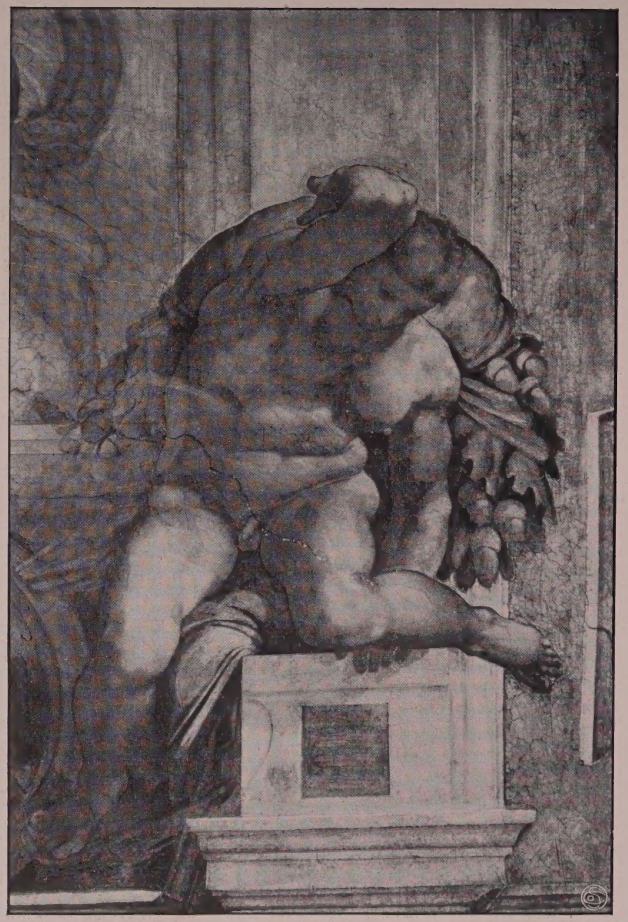
Figure à gauche de la Sibylle libyque



Figur zur Rechten Jeremias'

Figure on the right of Jeremiah

Figure à droite de Jérémie



Figur zur Linken Jeremias'

Figure on the left of Jeremiah

Figure à gauche de Jérémie

Figur zur Rechten von Jeremias
(Teilstück)

Figure on the right of Jeremiah
(Detail)

Figure à droite de Jérémie
(Detail)

Figur zur Linken der delphischen Sibylle

Figure on the left of the Delphic Sibyl

Figure à gauche de la Sibylle de Delphes

Eleazar and Mathan

Eleazar und Matthan

Eléazar et Mathan

Jacob und Joseph

Jacob and Joseph

Jacob et Joseph

Azor und Zadok

Asor and Zadok

Azor et Sadoch

Achin und Eliud

Achin and Eliud

Achin et Eliud

Jechonias und Salathiel

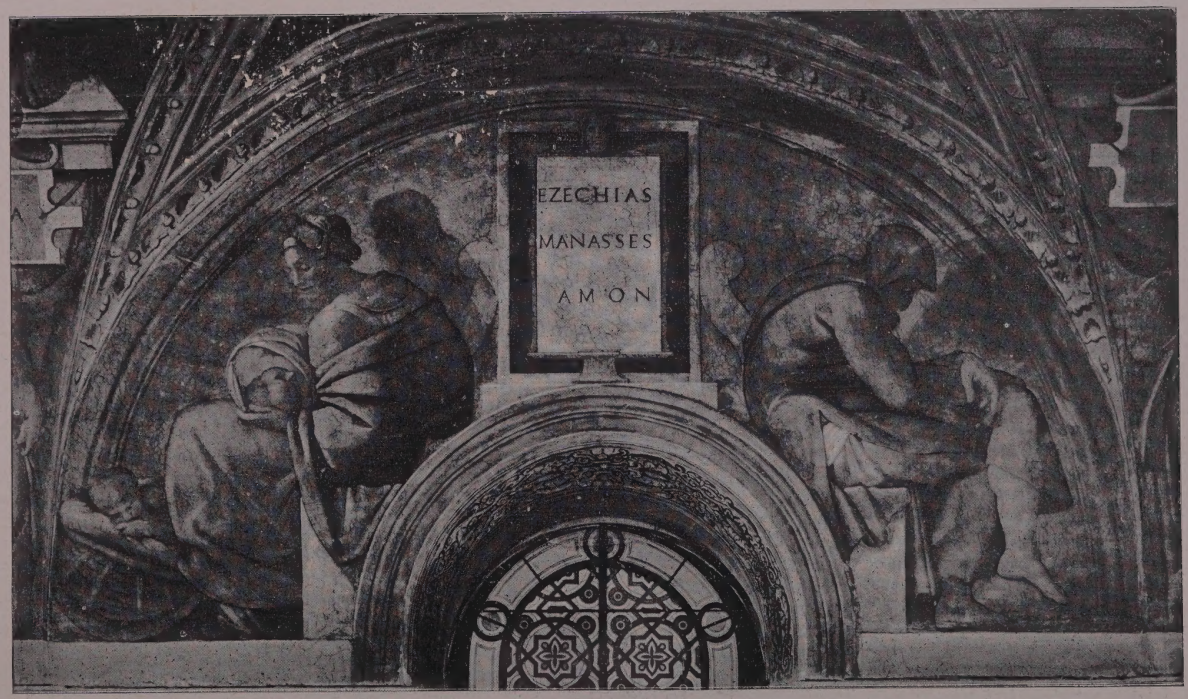
Jechonia and Salathiel

Jechonias et Salathiel

Abiud und Eliakim

Abiud and Eliakim

Abiud et Eliachim



Manasse und Ammon

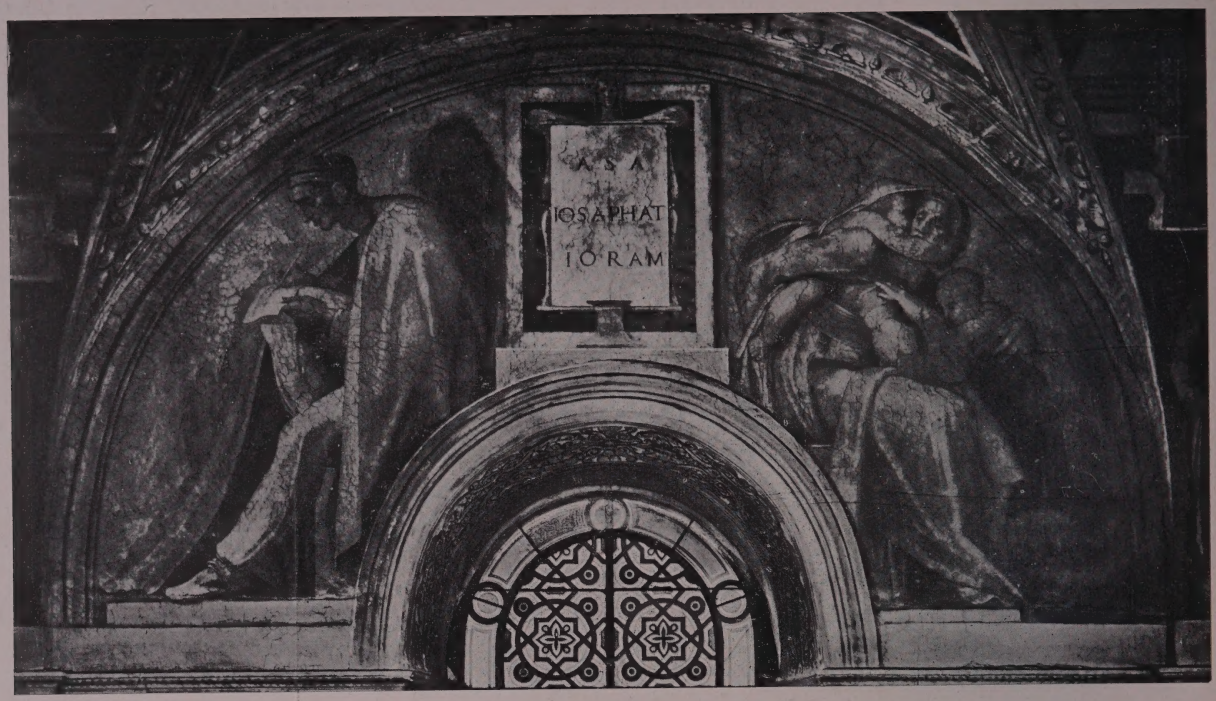
Manasse and Amon

Manassé et Amon

Joatham und Achaz

Joatham and Achaz

Joatham et Achaz



Josaphat und Joram

Josaphat and Joram

Josaphat et Joram

Abias

David und Salomo

David and Salomon

David et Salomon

Boas und Obeth

Boas and Obed

Boas et Obeth

Aminadab

Naason

Asa

Josias

Josiah

Josias

Jesse

Zorobabel

Roboam

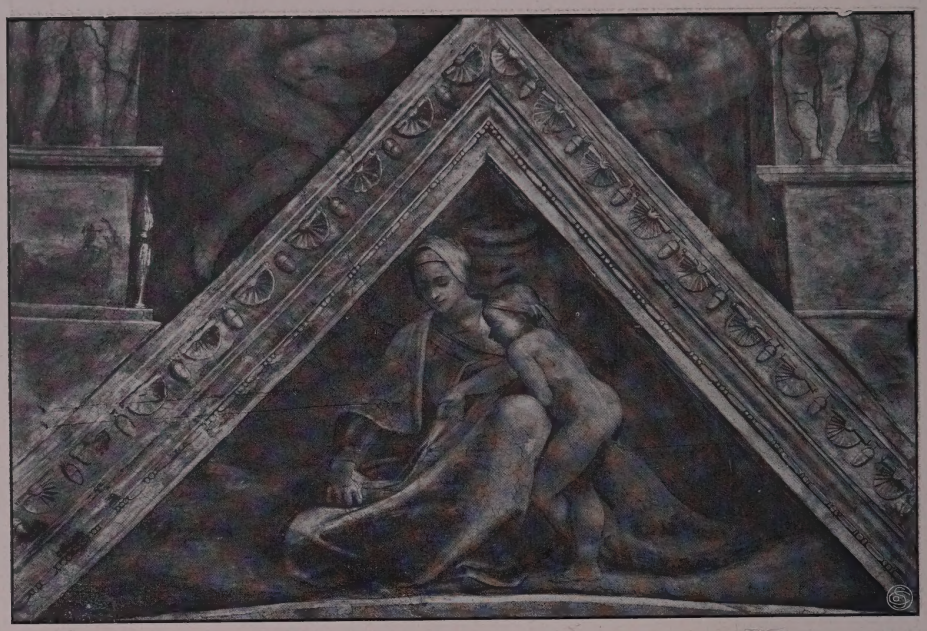
Rohoboam

Roboam

Hiskias

Ezechias

Ezechias



Salomo

Salomon

Salomon

Ozias

MICHAEL ANGELVS
BONAROTVS ROMAE
IN VATICANO
PINXIT

The last Judgement
Engraving by Niccolo della Casa

Das Jüngste Gericht
Nach einem Stich von Niccolo della Casa

Le Jugement dernier
Estampe par Niccolo della Casa

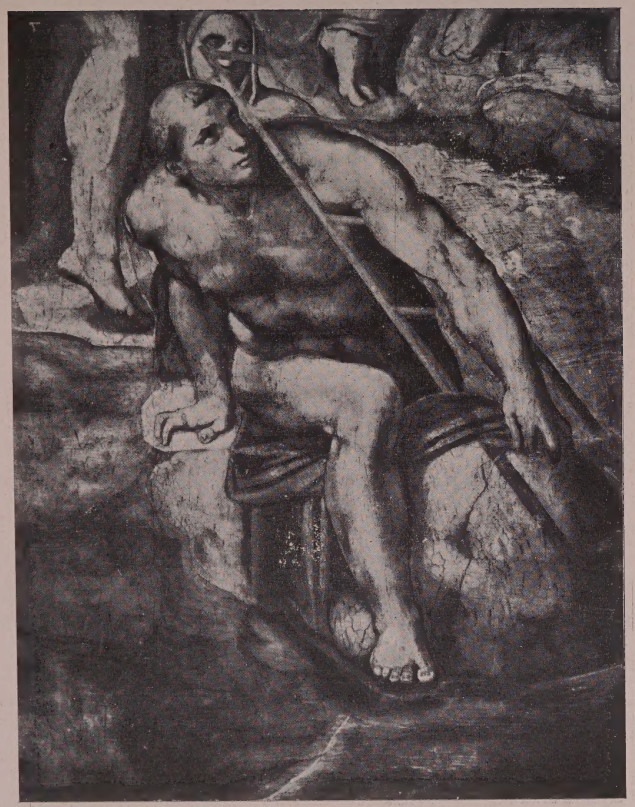
Das jüngste Gericht

The last Judgement

Le Jugement dernier

Das jüngste Gericht
(Christus und Maria)
The last Judgement
(Christ and Maria)
Le Jugement dernier
(Jésus-Christ et la Vierge)

Das jüngste Gericht
(Kopf von Maria)
The last Judgement
(Head of the Vergin)
Le Jugement dernier
(Tête de la Vierge)



Das jüngste Gericht
(Der hl. Laurentius)

The last Judgement
(St. Lawrence)

Le Jugement dernier
(St. Laurent)

Das jüngste Gericht
(Der hl. Sebastian)

The last Judgement
St. Sebastian)

Le Jugement dernier
(St. Sébastien)

Das jüngste Gericht
(Teilstück)

The last Judgement
(Detail)

Le Jugement dernier
(Détail)

Das jüngste Gericht
(Teilstück)

The last Judgement
(Detail)

Le Jugement dernier
(Détail)

Das jüngste Gericht
(Teilstück)

The last Judgement
(Detail)

Le Jugement dernier
(Détail)

Gregor der Grosse und Kaiser Traian

(Bronzeschild)

REGISTER

Seite

Die Sixtinische Kapelle . . . . 7—44
I. Der Bau . . . . . 7—10
II. Die Quattrocentofresken . . . 10—21
III. Die Decke . . . . . 21—40
IV. Das jüngste Gericht . . . . 41—44

Abbildungen . . . . . 47—146
Das Innere der Sixtinischen Kapelle 47
Das Innere vor dem Jahre 1508 . 48
Die Cantoria 49
Pinturicchio: Beschneidung der Söhne des Moses . . . . . 50—52
Pinturicchio: Taufe Christi . . . 53
Botticelli: Moses' Taten im Lande Midian . . . . . 52 und 54
Botticelli: Die drei Versuchungen Christi . . . . . 55—57
Cosimo Rosselli: Der Untergang Pharaos . . . . . 57—59
Ghirlandaio: Die Berufung des Petrus und Andreas . . . . . 60 u. 65
Cosimo Rosselli: Geschichte des Dekalogs . . . . . 61—62
Cosimo Rosselli: Bergpredigt . . 63
Botticelli: Die Rotte Korah . . 62, 64 u. 65
Perugino: Die Schlüsselverleihung . 66 u. 67
Signorelli: Die letzten Tage des Moses . . . . . 68—70
Cosimo Rosselli: Das Abendmahl . 71—72
Päpste 73, 74, 76
Ein Fenster 75
Gesamtansicht der Decke . . . . 77—78

Seite

Die Sintflut . . . . . 79 u. 82
Das Opfer Noahs 80
Die Trunkenheit Noahs 81
Die Erschaffung Adams . . . . . 83—85
Die Erschaffung Evas . . . . . 86—87
Der Sündenfall . . . . . 88—89
Die Trennung von Licht und Finsternis 90
Die Erschaffung von Sonne und Mond 91
Die Segnung der Flur 92
David tötet Goliath 93
Judith und Holophernes 93
Esther und Ahasver 94
Die eherne Schlange 94
Prophet Sacharia 95
Delphische Sibylle . . . . . 96 u. 99
Prophet Joel . . . . . 97 u. 98
Eryträische Sibylle 100
Prophet Jesaias . . . . . 101 u. 102
Prophet Ezechiel . . . . . 103 u. 104
Cumäische Sibylle . . . . . 105 u. 106
Persische Sibylle 107
Prophet Daniel 108
Prophet Jeremias 109
Libysche Sibylle . . . . . 110 u. 112
Prophet Jonas 111
Die Schildhalter . . . . . 113—123
Die Lünetten . . . . . 124—134
Die Stichkappen . . . . . 135—138
Das jüngste Gericht nach dem Stich des N. della Casa . . . 139 u. 140
Das jüngste Gericht . . . . . 141—145
Bronzeschild 146

A/Jz 15000.
1/82

Andere Arbeiten des Verfassers über die Kunst der italienischen Renaissance.

Donatello. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1907.

Luca della Robbia und seine Familie. Velhagen & Klasing, Bielefeld. 1905.

Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin, G. Grote. 1907.

Das italienische Grabmal der Frührenaissance. Berlin, Otto Baumgaertel. 1904.

Moderner Cicerone: **Florenz,** I. u. II. 2. Auflage. Union, Stuttgart. 1908.

Moderner Cicerone: **Mailand.** Union, Stuttgart. 1904.

Pisa. Berühmte Kunststätten No. 16. E. A. Seemann, Leipzig. 1902.

Urbino. Stätten der Kultur No. 22. Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1909.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

P6877
84-B1319

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01580 7247